Transas na cena em transe

teatro e contracultura na Bahia

Raimundo Matos de Leão

TRANSAS NA CENA EM TRANSE

TEATRO E CONTRACULTURA NA BAHIA

RAIMUNDO MATOS DE LEÃO

TRANSAS NA CENA EM TRANSE
TEATRO E CONTRACULTURA NA BAHIA

EDUFBA
Salvador, 2009

Aos amigos e companheiros que o teatro me deu, especialmente a José Possi Neto.

Em memória de Eduardo Esteves de Almeida, Flávio Império e Roberto (Ticão) Wagner Leite, contraculturais.

A meus sobrinhos – Messias, Filipe, Fernanda, Sara e Douglas – e a suas descobertas.

Agradecimentos

Uma página comporta um determinado número de agradecimentos e eles são tantos e especiais que não cabem em uma lista. No entanto, reconhecer e nomear a colaboração daqueles que se dispuseram a partilhar comigo a aventura pela História do Teatro na Bahia é um dever ao qual não me furto, estendendo meus agradecimentos a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização do livro.

Com imenso prazer, registro a orientação de Cleise Furtado Mendes. Sua intervenção objetiva, crítica e animadora foi inestimável para a segurança de meu trabalho. Assinalo os incentivos e a cooperação de Sérgio Coelho Borges Farias, cutucando-me sempre. Sem as suas exortações não teria me aventurado a longo curso. Sou-lhe grato também pela amizade iniciada quando da criação do Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), nos idos de 1970.

Menciono também a sensível ajuda de Lílian Reichert Coelho e Teresa Bilotta, leitoras atentas e mestras no ofício de fazer com que a língua portuguesa – minha pátria – não seja maculada.

Com gratidão, reconheço a ajuda de Orlanita Ribeiro, que me cedeu seu acervo de fotos e recortes. Agradeço a Hebe Alves, a Ana Paula Feitosa e a todos que se dispuseram a dar seus depoimentos; a Harildo Déda, pelas constantes consultas que lhe fiz, e a Suzi Spencer, a quem recorri em busca de programas das peças encenadas pela Escola de Teatro.

Sou grato aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em especial àqueles que estiveram junto a mim durante o período em que cursei as disciplinas do Doutorado.

Não posso relegar ao esquecimento o apoio de Antonio Fernando C. Pinto, auxiliar de bibliotecário do Instituto Histórico e Geográfico nem deixar de agradecer aos demais funcionários da instituição. Registro meu reconhecimento aos funcionários do setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia na pessoa de Manoel Antônio Pires da Silva.

Meus agradecimentos a Giancarlo Salvagni, pelas provocações e pela resolução de problemas do cotidiano; a Regina Bilotta, Cledys Magnavita de Almeida, Marcos Barbosa, Jacyan Castilhos, Conceição Souza Schetty e Joviniano Borges da Cunha, pela torcida; aos colegas professores do curso de Artes Cênicas da Faculdade Social, pela cumplicidade; a meus alunos, por perceberem e agüentarem as tensões do professor estressado, mas contente por continuar estudando.

Ainda que tardiamente, agradeço a Maria Alice Coelho, por me acolher no momento em que fui posto em liberdade, depois da prisão arbitrária, pelo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) de São Paulo, em 1974. Foi na prisão que comprovei a dura realidade dos porões da ditadura.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por viabilizarem a pesquisa e aos professores Ângela Reis, Edward MacRae, Marli Geralda Texeira, examinadores.

Pelas brechas, pelas rachas.
Torquato Neto

Eles eram mágicos, realmente. E eles vieram até aqui. Tudo foi transformado pela presença deles. Eles mesmos contavam que, por cada cidade que passavam, tudo se transformava, eles mudavam tudo. Quando eles falavam, ninguém acreditava, alguns fingiam por interesse, mas ninguém acreditava realmente. É difícil acreditar no incrível quando você se depara com ele, o incrível fantástico que está presente em tudo, a cada momento, em todo lugar, porque encarnado e encarcerado, aqui e agora, mascarado e escondido pelos hábitos, pelos nomes, o cotidiano o sufoca e você não o reconhece [...] A gente não vê que está vendo, que está tudo aí [...] A gente tanto finge que acaba acreditando no fingimento [...]

Pano de Boca
(Personagem Magra)
Fauzi Arap

SUMÁRIO

Prefácio - Uma história em trânsito

Uma história do teatro brasileiro que afinal contemple a diversidade de realizações cênicas emergentes dos muitos mundos que engendram este país ainda está por ser escrita. Quando isso acontecer – talvez dentro de mais uma década, com a convergência de estudos realizados em diferentes regiões e com dados suficientes sendo reunidos e publicados – pesquisadores, artistas ou simples curiosos das artes cênicas poderão surpreender-se com a descoberta de uma variedade de formas e tendências que em muito ultrapassam o já conhecido. Por enquanto, o matizado painel de nossas teatralidades só se deixa entrever graças à realização anual de cerca de vinte festivais, em vários estados brasileiros, promovendo a vital circulação de espetáculos e o encontro entre grupos e artistas das diferentes regiões.

A bibliografia existente nessa área de estudos, com pouquíssimas exceções, concentra-se na produção de textos e espetáculos do Rio de Janeiro e de São Paulo. [1] Para ampliar esse enfoque, têm sido especialmente relevantes as pesquisas desenvolvidas nos cursos de pós-graduação em artes cênicas, que aos poucos vão mapeando a diversidade do cenário teatral brasileiro.[2]

---

[1] Um exemplo recente desse enfoque centralizado na produção do sul do país é o *Dicionário de Teatro Brasileiro*, editado em São Paulo, pela Perspectiva, em 2006. Na Bahia, dois trabalhos pioneiros merecem citação: *História do Teatro*, de Nélson Araújo (Salvador: FUNCEB, 1978), que na seção dedicada ao teatro brasileiro inclui a produção dos estados do Nordeste, e *Teatro na Bahia através da imprensa*, de Aninha Franco (Salvador: FCJA/COFIC/FCEBA, 1994), que faz um levantamento exaustivo, baseado em críticas e comentários de jornais baianos, de todos os espetáculos encenados em Salvador, de 1900 a 1990.

[2] Destaco, dentre os resultados recentes de tais pesquisas, *Abertura para outra cena: o moderno teatro da Bahia* (Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA) livro em que Raimundo Matos de Leão estuda o período de 1946 a 1966 e identifica, a partir da criação da primeira escola de teatro de nível universitário na América do Sul – a Escola de Teatro da então Universidade da Bahia — o momento em que tem início um movimento de modernização e profissionalização das artes cênicas locais; por outro ângulo, Jussilene Santana, em *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia* (Salvador: Vento Leste, 2009) investiga o comportamento da imprensa baiana na cobertura dos eventos teatrais nos anos que se seguiram à implantação da Escola de Teatro, entre 1956 e 1961.

Há cerca de dez anos, parcerias entre a Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e outras universidades, do Pará ao Paraná, vêm abrindo espaço para estudos que ampliam o conhecimento existente e produzem peças para o irisado mosaico da cena brasileira, a fim de que, também no teatro, o Brasil possa se conhecer de corpo inteiro.

Mas sequer é necessário levar em conta a situação acima esboçada para que o leitor perceba o alcance e a relevância da publicação de *Transas na Cena em Transe – Teatro e Contracultura na Bahia,* livro em que Raimundo Matos de Leão recorta um dos mais ricos e controvertidos períodos da arte brasileira – entre 1967 e 1974 – para reconstruir um itinerário esclarecedor da convivência dos nossos artistas com a censura e a repressão política, assim como das estratégias criativas que usaram para driblar essa época sombria e manter acesa a luz dos refletores.

Se este livro nos oferecesse apenas, como de fato oferece, uma leitura crítica da produção teatral na Bahia durante esse tumultuado período – graças ao garimpo minucioso de eventos registrados em jornais, revistas e programas de espetáculos, à escuta atenta de depoimentos de artistas e intelectuais e à análise perspicaz da recepção, surpreendendo os golpes e contragolpes de discursos que revelam as tendências estéticas e políticas então em curso – já representaria uma contribuição indispensável à historiografia do teatro no Brasil. Mas o estudo que aqui se apresenta vai muito além disso, pois contém uma *tese* no sentido original do termo: uma *afirmação* lançada num dado campo de conhecimento, que ao se sustentar em dados e argumentos convincentes pode produzir o deslocamento de idéias e valores que se supunham estabelecidos.

De fato, em *Transas na Cena em Transe – Teatro e Contracultura na Bahia*, todo os lances discursivos, todas as cenas no palco e na arena política, enfim todas as transações que fazem contracenar os sujeitos históricos orbitam em torno de uma *afirmação* que brilha desde o primeiro ato dessa trama e lhe confere novo sentido. Sua síntese poética está no título do sexto ato: "A 'cena vazia' está cheia de ar, som e fúria". Ou seja: o teatro brasileiro que se fez na Bahia, entre 1967 e 1974, ao mesmo tempo cerceado pela censura política e desafiado a reinventar-se pela via libertária do ideário contracultural, buscou sua voz e sua ação por formas até então inusitadas, baseadas na experimentação e na recusa de limites, povoando o palco com seus gritos, sua rebeldia, sua festa e agitando a platéia dividida entre o contágio delirante e a violenta rejeição. Ou, como resume o autor: "Não há silêncio nem vazio na cena em transe".

Para revelar a falácia contida na expressão "vazio cultural" com que alguns sociólogos se referem à produção artística do período pós- AI 5 , Raimundo Matos vai buscar não só nos palcos, mas nas cenas da vida brasileira aqueles agrupamentos de personagens que se fazem e se desfazem, perfilados em diferentes posições, em diferentes momentos, entre os limites de uma corrente mais ortodoxa da esquerda, de tendência nacional-popular,

e uma vanguarda contracultural, experimental e heterodoxa, compondo num espectro bem mais matizado do que sonham as simplificações ideológicas.

Recusando hierarquias e exclusões, o autor se empenha em desconstruir (ou seja: revelar a construção de) uma oposição simplória entre engajamento e alienação, entre militância e desbunde, responsável por reduções caricatas que empobrecem a multiplicidade e o vigor das experiências então em curso. Tais caricaturas – o militante barbado de botequim versus o *hippie* florido e "viajante" que nos acostumamos a ver em tantas charges de jornais e revistas – são apenas o esboço ilustrativo de visões maniqueístas que por muito tempo funcionaram como nuvem de fumaça a encobrir a força de ruptura com que idéias e ações saltam de múltiplos pontos desse espaço-tempo em transe, com que fluxos individuais e coletivos experimentam trocas e apropriações, atravessam territórios e se espalham em rotas mundializadas, produzindo transformações em todos os campos da vida humana: na política, na sexualidade, nos comportamentos cotidianos, nas artes.

Nesta obra, que chega para tornar-se sem dúvida uma peça indispensável na construção de uma história do teatro no Brasil, Raimundo Matos, sem descuidar do rigor metodológico e da clareza conceitual, desconfia sabiamente das ilusões de imparcialidade, ciente de que seu relato tem o sentido e o valor de uma rememoração e, como produção de subjetividade, está sujeito a todas as ênfases e apagamentos, a todas as reconfigurações de cenas e personagens de que nossa memória é capaz. Tendo sido testemunha e ator em muitos dos acontecimentos narrados, o historiador assume o envolvimento de um narrador-personagem e ao fazê-lo envolve também a nós, seus leitores, nas emoções dessa reminiscência.

Existe também um segundo étimo, um sentido artístico do termo *tese* que se aplica ao presente estudo. *Tésis,* na dança e na música dos antigos gregos, designava o "tempo forte", o tempo em que o ritmo era marcado pela batida dos pés no chão. É de um tempo assim que nos fala Raimundo Matos, em sua leitura compreensiva, abrangente da produção teatral, na Bahia, sob o influxo da contracultura. Um tempo forte. Uma época em que é preciso "estar atento e forte". Atenção ao zumbir dos discursos, às palavras de ordem, às ameaças e promessas que chovem à direita e à esquerda, e força para correr o risco de soprar novos ânimos contra a corrente de ar do seu tempo.

As páginas deste livro estão tecidas não apenas por lances individuais de irreverência e por experiências radicais compartilhadas no trabalho de grupos, por pequenas e grandes cenas de um país em transe. Aqui também se recolhem os sonhos e promessas de uma geração. Quando os revemos agora, do nosso mirante histórico, é difícil não sentir uma pontada de nostalgia ou uma espécie de saudade do futuro então anunciado. Faço eco às palavras do autor: "Nas malhas dessa rememoração, preocupo-me em fazer luzir sem nostalgia os eventos que marcaram um instante da nossa modernidade, os projetos realizados, os postergados, os reprimidos e cooptados pela voraci-

dade consumista e tecnológica." Estou entre aqueles que acreditam que, no frigir das utopias, os valores libertários da contracultura deixaram marcas e traços que ainda hoje pontilham o melhor de nossa rota: o respeito às diferenças, a recusa de todo e qualquer discurso autoritário, a liberdade sexual e a percepção de que militância política não se reduz a embates partidários, principiando pelos mais simples gestos cotidianos e pelo direito de cada um a fazer uso do próprio corpo.

Se é possível dizer que o teatro na Bahia, sobretudo desde os anos 80, cresceu e diversificou-se, ganhando novos espaços, atraindo produtores, lançando atores e diretores de grande talento, conquistando seu público, deve-se também reconhecer que tais avanços se fizeram graças ao trabalho iniciado nas décadas de 60 e 70, em que existiam apenas o talento e a teimosia de alguns pioneiros, que decidiram estar e manter-se em cena quando isso representava uma opção de vida cujo risco nós hoje mal podemos conceber. Aqui se encontram atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, artistas da cena, enfim, que viveram e produziram numa época de tumulto, *transidos* de inquietação diante da supressão de seus direitos básicos e ao mesmo tempo revigorados por sua condição de *transeuntes* em direção ao espaço utópico de uma nova sociedade. Povoam este relato seus nomes e feitos, suas dúvidas e contradições, seus excessos e fracassos, seus passos traçando percursos que nos compete antes de tudo compreender, para desafiar os transes e transas de nosso próprio tempo. Por entre os cacos das utopias, ainda reluzem reminiscências dessas vidas empenhadas em resistir à opressão (sob todas as suas formas) e inventar um novo modo de viver e contracenar no palco do mundo.

O livro que Raimundo Matos aqui nos oferece é um belo e incontornável testemunho dessa resistência e dessa esperança.

Cleise Mendes

Prólogo

O ato teatral começa com uma seqüência de sinais – na tradição, as "pancadas de Molière" – chamando a atenção do público para aquilo que se vai narrar no tablado. Como a imagem do palco está presente nessa escrita sobre a História do Teatro na Bahia, evoco a convenção, para situar o leitor, solicitando-lhe os sentidos e a imaginação na criação dessa atmosfera necessária para o "intercâmbio da experiência", a "conservação" e a "possibilidade de reprodução" da narrativa, idéias benjaminianas presentes em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994). Assim, tomo como ponto de referência a necessidade de não deixar o passado cair no esquecimento. Soadas as pancadas, o prólogo comunica alguns temas importantes para compreensão de *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia*.

Escrever este trabalho sobre a criação teatral na Bahia no período em que o ideário contracultural espalhava-se no societal e, por conseguinte, no palco, é uma tarefa das mais gratificantes. O primeiro motivo para a escolha do tema, de ordem pessoal, diz respeito ao interesse por esse momento, instante em que me fiz homem de teatro, ao ingressar na Escola de Teatro e também no curso de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, espaços da Universidade Federal da Bahia. A dupla formação é significante para a construção deste trabalho defendido no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Universidade Federal da Bahia (UFBA) para obtenção do título de Doutor. Portanto, o período enfeixado por essa reflexão é o momento da formação universitária do narrador.

Sou testemunha de vista e participante de muitos acontecimentos, transas e agenciamentos rememorados. Tendo atuado como assistente de direção em *A Casa de Bernarda Alba* e como intérprete em *Biedermann*, *A Companhia das Índias*, *Macbeth*, *Tito Andrônico* e *As Feras*, argumento "que a produção do conhecimento é processual, que este processo é histórico, indi-

vidual e coletivo ao mesmo tempo, derivado da práxis humana e, por isso mesmo, não linear nem neutro como queria a ciência positivista" (PÁDUA, 1997, p. 28).

Os temas que aparecem em *Transas na Cena em Transe*, principalmente os que se referem à militância e ao desbunde, já haviam me interessado. Quando do assassinato de John Lennon, escrevi a peça *Acrelírico*, Prêmio Nacional de Literatura 2004 – Dramaturgia, da Fundação Cultural do Estado da Bahia. No texto *Acrelírico* (LEÃO, 2005), narro a trajetória de um grupo de jovens estudantes do Colégio da Bahia – Central, seu ingresso na universidade, seus posicionamentos e dilemas com relação ao ideário da época: militância ou desbunde. O trabalho litero-dramático, resultado de uma comoção – assassinato de um artista –, da pesquisa em jornais, revistas e livros lançados pós-censura, traça um painel em que as idéias de engajamento surgem como atrativo para os jovens estudantes. Retomo essas questões sob outro viés, no entanto, a curiosidade pela temática é a mesma.

O segundo motivo, mais expressivo porque menos subjetivo, liga-se ao desejo de contribuir para os estudos teatrais na Bahia – sua historiografia – compreendendo-a como um fenômeno que se amalgama ao da História do Teatro Brasileiro, narrativa contada sempre do ponto de vista dos acontecimentos que se dão no eixo Rio – São Paulo. Sem ignorá-los, já que se entrelaçam ao que se fez em Salvador no período focalizado, centralizo meu olhar sobre a ação dos sujeitos que no espaço soteropolitano ergueram suas "barricadas" cênicas no tempo da contracultura. Relato, portanto, as investidas e os esforços dessa gente em busca da comunicação com o público, preenchendo de criatividade, lirismo, insolência, insubordinação e também de medo e acomodamento um tempo que se quer "vazio".

A narrativa é pontuada por acontecimentos que se dão fora do palco. Eles são lastros para a compreensão dos intercâmbios entre o real e o imaginário. As transformações que tomam de assalto a realidade social no tempo evidenciado, infiltram-se no teatro. Nesse processo de contaminação, localizo a guinada que se dá na maneira de pensar as transformações: no início da década de sessenta, os esforços encetados no sentido da mudança tinham como eixo o coletivo, norteador do pensamento de esquerda; na década seguinte, defende-se a postura individual como impulso para romper com o estabelecido. A cena teatral espelha essa metamorfose.

Considerando a leitura que se faz da cultura brasileira no período, tempo categorizado como de "vazio cultural", posiciono-me diferentemente para problematizar a questão e desviar-me dessa postura fortemente arraigada de que tudo o que foi produzido pós-AI 5 é destituído de criticidade e apresenta-se como manifestação alienada e alienante. Nessa leitura, enviesada, identifico traços da caretice reinante e também da postura patrulheira que toma

conta de segmentos da esquerda brasileira na cena em transe, mais acentuadamente a partir da segunda metade da década de setenta. Tal posicionamento, ditado pela situação "beco sem saída" em que se encontra parte da *frente nacionalista*, revela a face fraturada desse agrupamento multicolorido, que se aglutina pós-golpe militar para fazer-lhe frente e contribui para as tensões entre as correntes abrigadas sob um mesmo guarda-chuva (MOSTAÇO, 1982; RIDENTI, 2000).

Os dados trabalhados resultam da pesquisa nos jornais da época, da leitura de parte dos programas das peças encenadas entre 1967 e 1974, dos artigos e de uma série de referências teóricas que iluminam o percurso e facilitam o entendimento dos fenômenos que se encontram no interior do palco da contracultura e estão inseridos nos limites da investigação. A opção pelos sete anos deve-se ao temor do pesquisador em abarcar a década de setenta em sua totalidade. No entanto, a datação arbitrária – coerente com os estudos recorrentes sobre o tema, baliza esse período, "reconhecido como sendo aquele em que as idéias da contracultura se propagam pelo país. Essas idéias declinam no fim dos anos setenta, mas não desaparecem". Coincidentemente é o momento em que o Brasil vive intensa explosão criativa, cujo marco inicial é 1967, e enfrenta os tempos mais sombrios e difíceis do governo ditatorial instalado no poder desde 1964.

Esclareço que a leitura das fontes primárias foi inestimável para a consecução dos objetivos do projeto. Sem elas dificilmente poderia chegar a termo, tendo em vista a inexistência, até o momento, de trabalhos historiográficos sobre o teatro na Bahia no período. Creio que o trabalho tenha seu mérito, ainda que exponha lacunas decorrentes das minhas limitações, mais que do esquecimento.

Sem recorrer às fontes secundárias, não seria possível ordenar as categorias que serviram de bússola para olhar o social, o político e, principalmente, o estético, preocupação maior. No primeiro ato da narrativa, exponho os conceitos que sustentam a minha trajetória, firmando-a nas pegadas de Walter Benjamin – *conceito de história* – e de Octavio Ianni – *conceito da transculturação*. Ao longo dos atos seguintes, recorro aos autores que sustentam não somente as teorias teatrais, lastro para avaliar a produção teatral soteropolitana, mas também à variada gama de conceitos de que me valho para afirmar o problema discutido em *Transas na Cena em Transe*.

Nesse caudal de autores, não posso me furta de salientar a valiosa contribuição de Edelcio Mostaço e Marcelo Ridenti para uma compreensão do período, naquilo que ele tem de contraditório, inovador e transformador, seja nas idéias, seja nas ações. Esclareço que Mostaço e Ridenti enfatizam em seus trabalhos a visada do político, o pensamento político dos intelectuais e dos artistas. Meu olhar é sobre o estético, embora não deixe de remetê-lo ao

quadro geral da sociedade nos seus aspectos sociais, políticos, econômicos. Outra fonte alimentadora do saber sensível está em *Mare Nostrum,* de Fauzi Arap. A transparência com que o dramaturgo-encenador narra a sua experiência com o *lyserg soure diethylamid* (LSD) e sua vida no teatro serviu de lastro para pensar sobre imaginação, subjetividade, magia, política, arte, loucura e ideal comunitário, sem a viseira preconceituosa que descarta o que "a nossa vã filosofia" não dá conta. Junto a esses destaques, acrescento a inestimável contribuição das idéias de Theodore Roszak. Suas reflexões em torno do tema permeiam o meu trabalho. Concluída a escritura, tomei conhecimento de *Contracultura Através dos Tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*, de Ken Goffman e Dan Joy (2007), amplo estudo sobre a contracultura desde Sócrates até o presente e suas constantes mutações, mas não foi possível tomá-lo como referência na sua totalidade. No entanto, vejo pontos de ligação entre o universo do livro e o que registro em *Transas na Cena em Transe*.

As inúmeras citações, tanto as das fontes primárias quanto as das secundárias, são as vozes que em coro sustentam a urdidura do discurso. Ao mesmo tempo que dialogam com o pesquisador, os citados também assumem o centro do palco para fazer ecoar os seus monólogos. O diálogo com os diversos sujeitos acautela-me contra a determinação de fazer valer apenas os meus julgamentos.

O registro do fenômeno teatral na Bahia carece de outros estudos para que possamos cobrir as diversas épocas em que a manifestação se faz presente e deixa marcas na vida cultural soteropolitana. Na esperança de poder contribuir para essa empreitada, tomo como propósito a continuidade da pesquisa e, sobretudo, o encargo de animar aqueles que desejam partilhar a experiência de ser *flâneur* no passado e colecionar nos "hiatos do tempo" – lembrança de Olgária Matos (2001) ao refletir sobre a obra de Walter Benjamin – as narrativas dos instantes iluminados pela luz do relâmpago.

Esse trabalho dá continuidade ao projeto de pesquisa sobre a renovação do teatro na Bahia, a partir da criação da Escola de Teatro e sobre os desdobramentos que esse ato provocou na vida cultural de Salvador (1956-1966). Tanto naquele momento quanto agora, estive atento para rememorar os significados do que poderia ter acontecido, o que me leva a seguir Walter Benjamin na indicação de que o passado está pleno de futuro, de possibilidades perdidas, de significações que marcam os ritmos da existência.

Retomo esse exercício de memória para avançar sobre os anos subseqüentes (1967-1974) e buscar compreender a ação de homens e mulheres que se lançam sobre o palco – compreendido naquele momento como qualquer espaço que materializasse signos visuais – e exercem seu ofício, sobrevivendo e mantendo a cena animada. *Nos seus atos e no seu pensar, vejo o*

sustentáculo que ordenou a questão norteadora do trabalho: sob a maior repressão, o teatro manteve-se silencioso e "vazio" ou respondeu afirmativamente ao estado supressivo da liberdade de expressão, da censura, da autocensura, do banimento e da morte?

Ao longo da narrativa, caracterizo os valores, os enfrentamentos, os impasses, as contradições, as ambigüidades, a radicalização, a luta, a derrota e a conquista dos artistas para fazer valer as suas idéias, materializadas no discurso cênico. As escrituras cênicas mostram-se em contraposição aos atos repressivos impostos pelo governo civil-militar, determinado a fazer calar um segmento expressivo de artistas criadores. Apresento também nesse palco os embates entre as correntes que, no interior da classe artística, colocam-se como antagonistas: a corrente nacional-popular, de linha mais ortodoxa *versus* a contracultural, vanguardista, experimental e heterodoxa, ambas matizadas pelo pensamento marxista, pelo romantismo, por ideais convergentes, mas com práticas divergentes. Os dois grupos falam e, na algaravia das vozes, o primeiro busca o discurso da responsabilidade política e da normatividade estética, enquanto que o segundo enfrenta a realidade pela instauração do poético, rompe com a linearidade das significações e reconfigura o político.

Todo o esforço, alegria e empenho foram postos no sentido de responder ao que o problema requer e demanda, mesmo assim fui assaltado pela melancolia. Além disso, esteve presente em cada etapa de elaboração do trabalho a idéia benjaminiana de fazer valer a história na perspectiva dos vencidos. Essa preocupação guiou-me a cada instante do caminho percorrido. Tal absorção ficou mais viva quando eclodiram os acontecimentos políticos e sociais da História recente do país. Essa conjuntura, sem que se faça uma análise crítica, mostra-nos a face negativa das forças progressistas, solapando ideais circulantes na cena em transe, animadores dos sujeitos históricos que se empenharam na consecução do sonho e dos lemas que ecoaram na luta pela redemocratização do Brasil e depois. Em nome dessas idéias e desse sonho muitos foram abatidos, muitos desistiram. Que se faça justiça aos esquecidos, seu ideário e desejos de reencantamento do mundo!

Nas malhas dessa rememoração, preocupo-me em fazer luzir sem nostalgia os eventos que marcaram um instante da nossa modernidade, os projetos realizados, os postergados, os reprimidos e cooptados pela voracidade consumista e tecnológica.

É certo, afirmo novamente, que ao longo do processo para a construção do trabalho vivi estados de melancolia, causados pela rememoração. Ao abordar os elementos da contracultura e do teatro feito no seu interior, lutei contra a nostalgia, um sentimento paralisador, visto que os desafios que animaram aquele contexto foram abafados pela indústria cultural, pelo neoliberalismo do mundo globalizado, conformador de tudo e de todos a

uma ordem mundial cujo parâmetro é o comércio, causando-nos desconforto.

Ao retomar os acontecimentos teatrais e sociais para compreendê-los depois de tê-los vivido e saber que os esforços libertários sucumbiram ao conservadorismo do tempo presente, coloco-me em prontidão para não cair no pessimismo inerente àquele que se deixa tomar pela acídia. Ao revisitar os valores não conformados da contracultura, sob os refluxos impostos pela comercialização globalizante da vida, entro em concordância com Benjamin (1984, p. 200), para quem "as alegorias são no reino do pensamento o que as ruínas são no reino das coisas". Mas, ao debruçar-me sobre as ruínas, não componho as fileiras dos que acreditam, hoje, ser impossível a sobrevivência do ideário contracultural. Como a peste na visão artaudiana, os valores podem irromper a todo instante, embora os assaltos sobre eles possam perdê-los, diluindo-os na banalidade dos fatos. Mas animado pela "preocupação de salvar o passado no presente, percebendo as semelhanças que transformam os dois", trabalho sobre o recalcado para torná-lo "realização possível da promessa anterior", conforme Jeanne Marie Gagnebin no prefácio *Walter Benjamin ou a história aberta* (1994, p. 16).

O que narro não é a "história como ela de fato foi", mas como uma construção que não descarta o poético. Evidencio os momentos significativos – pequenos e grandes – para olhá-los iluminados pela luz do relâmpago e fazer brotar daí uma constelação, quebra da linearidade que o historicismo positivista impõe e que o historiador materialista – afasta de mim esse cálice, Pai – refuta. Não optando pelos grandes acontecimentos em detrimento dos pequenos, da mesma forma que não aparto os sujeitos construtores da história, sigo a indicação de Walter Benjamin (1994, p. 223): "O cronista que narra os acontecimentos [...] leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história", Tese III. Essa premissa norteia a pesquisa.

Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia traz em seu título duas questões. A primeira delas diz respeito ao vocábulo "transas", gíria brasileira, "palavra-ônibus" que traduz as idéias de entendimento, combinação, acordo, ajuste, pacto, comunicação, ligação, trama, conluio, maquinação etc., conforme Aurélio ([199?], p. 1.409). O termo está presente no discurso que se instaura no Brasil a partir de 1969, passando a designar tudo ou nada, conforme aponta Luciano Martins em seu ensaio *A geração AI-5* (1979), no qual o autor investiga causas e conseqüências da instalação das idéias da contracultura entre nós, fruto da cultura autoritária. Para o sociólogo, nesse momento se dá a desagregação ideológica, conseqüência da censura e da perseguição instaurada pelo aparelho repressivo do Estado nos

diversos segmentos da vida no Brasil, favorecendo a "desarticulação do discurso" e conseqüentemente o processo de alienação.

Na perspectiva de Luciano Martins e também de Zuenir Ventura, a partir do momento em que é decretado o Ato Institucional número 5 – AI-5 (1968) até os finais de 1974, dá-se o "vazio cultural", indicativo de que a produção artística redundou num discurso despolitizado. Afirmo a minha discordância com relação a essa visão.

"Transa" é também uma referência a *Casa das Transas*, denominação dada ao Teatro Oficina de São Paulo pelo seu diretor-animador Zé Celso. Para o encenador paulista, a *Casa das Transas* surge "como uma conseqüência natural da descompartimentalização das artes: no fim da década de 60 tudo que obedecia a divisões funcionais, baseado na divisão da produção do século XIX, morreu", (TEATRO..., 1982, p. 98). A citação-homenagem é um reconhecimento ao trabalho do Grupo que mergulhou fundo nas diversas estéticas e poéticas (Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski), numa busca constante de renovação cênica, contaminando artistas de diversos pontos do país.

O vocábulo remete também aos relacionamentos sexuais, aos encontros desreprimidos que movem a juventude amparada pela pílula anticoncepcional e movida pelo transculturado lema *Faça amor, não faça a guerra*, de apelo sedutor e vivenciado por expressiva parcela de heterossexuais e homossexuais, estes buscando a luz do sol da mesma forma que as feministas e os grupos considerados "minorias" no interior do societal. Transar remete não apenas ao ato sexual, mas a uma sexualidade libertária.

A outra expressão, "transe" traz em si uma diversidade de conotações que, "dicionariamente", configuram-se como "momento aflitivo", "ato ou efeito arriscado", "combate, luta", "estado do médium ao manifestar-se nele o espírito", "estado de profunda sonolência, provocado por hipnose", entre outros (AURÉLIO, [199?], p. 1.408). A cena em transe refere-se a esse conjunto de significados que aparecem na estética e na poética do teatro na Bahia, manifestados na ação dos encenadores evocados ao longo deste livro.

Ao juntar os dois vocábulos no título do trabalho, afirmo os significados já expostos, mantendo-os no horizonte das ações narradas, ampliando-os, para que possam indicar, tanto na temática quanto na forma, os elementos textuais que dão respostas válidas às manifestações que se dão no contexto enfocado.

Essa caracterização sustenta o discurso e a escritura do trabalho. Meus passos são guiados pelo conceito de história de Walter Benjamin, que vê na rememoração a força latente do acontecimento, impulso aflorado no momento em que se narra o acontecido, não como ele de fato foi, mas como uma construção singular, na qual junto transas e transe. Ademais, para contar uma história do teatro, recorrer à rememoração me parece um método

conciliável com a natureza do objeto em questão, o fenômeno teatral. A fugacidade de suas imagens permanece na memória dos espectadores, testemunhas desse ato que se reconstrói a cada representação – *uma celebração* reclamada com ênfase pelos vanguardistas na contracultura. O procedimento de aprisioná-lo por outras mídias aumenta-lhe a força documental, mas lhe retira aquilo que o caracteriza: o fato de ser uma manifestação realizada ao vivo e em tempo real. O acontecimento percebido é guardado na memória e retorna rememorado. Esse atributo de "guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total [...] é a garantia de nossa própria identidade" (CHAUI, 1994, p. 125). A percepção introspectiva completa-se com a memória coletiva objetivada nos relatos, configuração que expõe as complexas relações entre memória e história.

Espero, com este trabalho, contribuir para os estudos teatrais e sua história na Bahia. Portanto, *não se há de restringir a pesquisa ao teatro experimental, vanguardista* aqui categorizado, embora seja *ele o foco e o interesse da narrativa*. Tal atitude levaria ao descuido de contar uma meia história. Ao trabalhar com o conceito benjaminiano de história levo em conta a idéia teológica do resgate e da salvação, tomada aqui no seu sentido laico, mas sem perder de vista o que de sagrado existe nela, embora se reafirme "um incógnito profano para os motivos teológicos" (BOLZ, 1992, p. 26-32).

Com relação à estrutura, o trabalho, como dito anteriormente, apresenta-se dividido em um prólogo, seis atos, muitas cenas e um epílogo. O primeiro ato, intitulado *Entradas Para a Cena em Transe*, trata no interior da narrativa do horizonte teórico e dos acontecimentos teatrais que se desenrolam a partir de 1967. Na abertura do ato, aponto os princípios norteadores do trabalho, as referências teóricas nas quais me respaldo para narrar, analisar e avaliar os acontecimentos teatrais na Bahia, imbricados ao pensar-fazer teatral no país, nos momentos em que os movimentos de vanguarda se fazem sentir na cena. Informo sobre a contracultura, seu surgimento, premissas e idéias entre nós, sem esgotar o assunto, que será retomado ao longo dos atos seguintes.

Nesse primeiro ato, aparecem os conteúdos relativos ao conceito de história *e de* transculturação*, articulados para fundamentar a tese, além do conceito de rizoma, que inspira o pensar e a escrita*. Paralelamente, registro os acontecimentos teatrais grávidos da iconoclastia que faz nascer o teatro denominado tropicalista.

No segundo ato – *O Teatro Iluminado de Sol* –, desdobramento do primeiro, focalizo os acontecimentos circunscritos a 1968, ainda que a rememoração desobedeça à indicação benjaminiana de rompimento da cronologia, aspecto justificado no interior do primeiro ato. Narro a explosão do tropicalismo contaminando as linguagens artísticas, a decretação do AI-5 e

as ocorrências derivadas dessa medida, o que se constitui como um "tempo sombrio" na concepção de Hannah Arendt.

A opção de dividir o primeiro ato em dois deveu-se mais à postura de não cansar o leitor, visto que os assuntos tratados em um só ato demandariam um volume de informação comprometedor de sua inteligibilidade. No entanto, lembro que os seis atos estão relacionados. Ao puxar o fio da meada, o leitor deverá segui-lo na sua continuidade. Esse fluxo não implica linearidade, visto que o pensar rizomático tece uma trama de pontos que se interligam e passam de um a outro em uma dinâmica polifônica. Não há um centro, mas múltiplos pontos inter-relacionados em uma trama que revela a complexidade dos temas e suas conexões.

O terceiro ato, *Caminhando nas Trevas, Tirando Leite das Pedras*, traz como referência a música *Rosa dos Ventos*, de Chico Buarque de Hollanda, a quem agradeço pelo empréstimo do título. Nesse ato, registro as ações imediatamente pós-AI 5, quando se dá um momento de afasia. Nessa conjuntura, os artistas e a intelectualidade vão se deparar com questões que demandem respostas contra o arbítrio. Nesse tempo de censura, repressão, morte e desarticulação, a força criadora dos artistas se retrai por um instante para em seguida se fazer leite tirado das pedras.

No quarto ato, *O Palco: Espaço Sacro-Profano*, abre-se o pano para revelar os acontecimentos no decorrer da vigência do AI-5, quando o Brasil se vê às voltas com o recrudescimento da repressão e com a política de extermínio das forças oposicionistas, principalmente daquelas que se vêem acossadas, optando pela luta armada. Nesse contexto, ponho em relevo o que se fez na cena teatral em Salvador durante os anos de 1969 e 1970. O teatro volta-se para as manifestações do sagrado, instaura-se o ritual mágico e provoca-se a sua junção com a política. O fazer teatro deixa-se molhar pelas teorias artaudianas e grotowskianas.

No quinto ato – *Navegar é Preciso, Viver Também* –, a narrativa se estende pelos anos de 1971 e 1972. O palco continua sofrendo os efeitos da repressão. A produção teatral na Bahia diminui sensivelmente, mas os artistas continuam a procurar brechas para preencher os espaços. O quinto ato da *Cena em Transe* mostra como se articulam idéias e manifestações artísticas permeadas pela "loucura", pela exacerbação dionisíaca presentes também no interior do social, conturbado pelo endurecimento do regime, assumidamente ativo no sentido de dizimar os focos de resistência. Para ordenar essas questões apropriei-me das reflexões de Michel Maffesoli (2005) sobre o "retorno do paradigma dionisíaco expresso nas reações à unidimensionalidade econômico-tecnocrática".

No sexto ato – *A "Cena Vazia" Está Cheia de Ar, Som e Fúria* –, narro os acontecimentos teatrais que se dão nos anos de 1973-1974, centrando o

olhar nas personas de José Possi Neto, Álvaro Guimarães e João Augusto, suas idéias e práticas teatrais. Ao escolhê-los para concluir *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia*, evidencio três narradores que congregam em si as marcas de um tempo conturbado, momento de múltiplos agenciamentos e quebras paradigmáticas. Mostrá-los em três grandes cenas não significa encontrar elementos convergentes nas suas práticas, ainda que Possi Neto e Álvaro Guimarães se afinem com uma prática contracultural e nesse território emerjam como artistas que se contrapõem aos padrões normativos de um teatro de protesto, engajado, pejorativamente chamado de "carcará".

Encerro a narrativa com o Epílogo. Nesse fechamento, pontuo os aspectos que afirmam a sobrevivência do ato teatral na cena em transe, sua fala carregada de significados, sua atividade no sentido de explicar o país. Mostro também o embaralhamento das transas constitutivas do fazer-pensar teatro em um momento agônico, transas que não denotam agnosia e por isso negam a leitura da existência de um "vazio cultural" durante o período estudado. Ao tomar a atividade teatral na Bahia para construir a narrativa, trilho o caminho da inclusão. Analiso o que se produziu no período, espetáculos corriqueiramente rotulados como "desbundados" uns e "caretas" outros. Eles ocupam a cena, ora em primeiro plano, ora em segundo, conforme as circunstâncias determinadas pelo tempo histórico, pelas escolhas que fiz como narrador e por aquilo de que a memória deu conta.

Outros temas aparecem no decorrer da escritura, conectando-se em ramificações com o todo, construção intercambiável de significados que se movem em linhas segmentadas, interligam-se, desaparecem e reaparecem na cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1995) sobre o teatro na Bahia.

A construção em atos e cenas remete ao texto dramático e, por conseguinte, ao palco. Sigo a convicção de Klaus Garber de que Benjamin concebeu e escreveu sobre o drama barroco "não só para resgatar a alegoria e a melancolia, mas também porque se sentiu [...] atraído pela imagem da história como palco das catástrofes" (GARBER, 1992, p. 15). Essa imagem da história como palco está presente no horizonte de *Transas na Cena em Transe: teatro e contracultura na Bahia*, não apenas como relato de catástrofes e ruínas do passado, mas como um universo de potencialidades que esse passado encerra, necessitadas de atualização.

Aproveito a oportunidade para registrar a falta de condições para a pesquisa nas fontes primárias, tal a precariedade dos jornais nos acervos das instituições das quais me servi. Esse acervo, ainda que cuidado pelos funcionários, merece mais atenção por parte do poder público. Urge que se preservem essas fontes tão necessárias para quem se debruça sobre o passado. Além disso, assinalo o reduzido número de parceiros – críticos teatrais, histo-

riadores do teatro – para dialogar e ampliar o leque de opiniões sobre os eventos cênicos.

Espero ter conseguido meu objetivo. A incompletude fica por conta da grandeza do objeto e das limitações do sujeito, que se esmera em ser sensível e compreensivo na explicação do fenômeno e de sua existência no tempo histórico. O envolvimento emocional, que a distância não arrefeceu, não foi posto de lado, mas forçou-me a atenção no sentido de encontrar um ponto de equilíbrio. Se a emoção e a poesia intrometeram-se na narrativa, não foi por descuido, mas como um instrumento para fazer soar a polifonia de seu conteúdo.

Primeiro Ato
Entradas para Cena em Transe

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No Planalto Central do país

Caetano Veloso

Cena 1 – Questões conceituais

A narrativa tratada aqui como um "intercâmbio de experiências", remete a Walter Benjamin (1994a), em sua obra sobre o narrador, considerado aquele que conta histórias com a preocupação de deixar que cale, no ouvinte-leitor, a sua narrativa, entrecortada de muitos "agoras".

A fonte desta narração é a "experiência que passa de pessoa a pessoa" (BENJAMIN, 1994a, p. 198), levando-me a afirmar que a história que aqui se desenrola já foi contada nos camarins, nas mesas dos bares, nos eventos comemorativos. Ancorado nas idéias de Benjamin, considero que "contar história sempre foi a arte de contá-las de novo" (BENJAMIN, 1994a, p. 205) e, se assim não fosse, as histórias estariam perdidas. Essa história fala da intervenção humana como realização, como um devir, "constelação que atrela o passado ao presente", observação creditada a Löwy (2005).

O projeto, concretizado nesta escrita, tem como objetivo investigar o pensar-fazer teatral na Bahia no período que vai de 1967 a 1974, tendo como referência a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, os grupos teatrais baianos e as produções independentes, no momento em que as idéias da contracultura povoam o real e imaginário brasileiro. Imaginário compreendido como acervo de

> imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, atra-

> vés de um mecanismo individual /grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. (SILVA, 2003, p. 11-12)

Para melhor compreensão dos acontecimentos e sua análise, faço um recorte delimitador, focalizando o período em que o país vive o início da maior repressão militar, desencadeada pela decretação do AI-5 e vê-se tomado pelas idéias da contracultura. Esse ideário, que contagia o tecido social, é fruto de *um processo de transculturação que se manifesta nos diversos campos do humano*. *No campo aqui tratado, manifesta-se na arte*. A música, a literatura, as artes plásticas, a dança e o teatro se impregnam do imaginário contracultural naquilo que ele tem de libertário e contestador da racionalidade tecnocrata, compreendida aqui como "a forma social em que uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional [quando] tudo aspira a tornar-se puramente técnico" (ROSZAK, 1972, p. 19-20), impondo-se autoritariamente sobre as várias nuances da vida.

Ao mesmo tempo que se coloca como solução, essa racionalidade não dá conta das demandas produzidas por uma sociedade que se quer extremamente organizada, gerando indivíduos como o "K. de Kafka [...] dependentes cada vez mais atarantados de castelos inacessíveis, onde técnicos inescrutáveis jogam com o seu destino" (ROSZAK, 1972, p. 30). Esse modelo organizacional fomenta, entre outras coisas, a indústria cultural, situação que se verifica no contexto aqui tratado, já que esta se articula ao projeto desenvolvimentista que o governo militar impõe ao país.

A fim de compreender redes tão complexas, deixo-me conduzir pelo princípio do *rizoma*,[1] conforme a concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), para entrar de forma não dicotômica na análise das múltiplas referências desse território – a manifestação teatral no período aqui tratado –, sinalizando para uma leitura antimaniqueísta, livrando a análise do jogo de um contra o outro, "a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da *exclusão*, de Emilinha ou Marlene a Mário de Andrade ou Oswald, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso" (WISNIK, 1979-1980, p. 9). O pensar rizomático é, antes de tudo, inspirador para a elaboração da narrativa.

Muitas são as portas de entrada para se narrar a História do Teatro na Bahia. Partindo do princípio rizomático da existência não de um centro ou centros, mas de linhas que se interligam em uma rede, desrespeitam-se as

---

[1] Conceito inspirado na botânica e utilizado por Deleuze e Guattari (1995, *passim*) na construção do pensamento filosófico a partir da descentralização, remetendo à imagem do tubérculo, isto é, raiz: caule subterrâneo cujos rebentos brotam para fora da terra no seu processo de evolução completa como células que se espalham. A maneira rizomática de pensar, de experimentar e de agir não defende uma genealogia, concluindo-se daí que essas ações, transitando por esse conceito, não têm um princípio nem um fim. Rompe, portanto, com a hierarquia, contrapondo-se ao pensamento arborescente, que toma a imagem da raiz, lugar onde tudo se origina, abrindo-se para o múltiplo, mantendo-se a relação de natureza hierárquica que dá a noção de valor dominante. No rizoma, as células se espalham, seguindo, construtivamente, a lógica da multiplicidade.

hierarquias genealógicas para fazer do objeto um corpo múltiplo, heterogêneo, desenhando uma cartografia desse teatro que se revela instigante, apesar das forças repressoras que tentam sufocá-lo. Evita-se a linearidade nessa viagem pelo tempo rememorado.

Nesta escritura, evidencio de que forma a metáfora do rizoma orienta meu olhar para o real, corporificada nas dobras do texto, construído a partir dos elementos referenciados: livros técnicos, jornais, discos, textos de teatro e literários, entrevistas, entre outros. Esses elementos textuais indicam os caminhos percorridos nesse "platô", em que a multiplicidade toma forma na perspectiva de agenciamentos, para melhor compreensão dos significados e sentidos presentificados nos acontecimentos comportamentais do dia-a-dia e nas encenações que o público baiano vê no período.

As fontes de pesquisa escolhidas como entradas para o conhecimento do objeto pesquisado não estão centralizadas em uma estrutura hierarquizada, tampouco sua organização, embora surjam como cenas em que trato, por exemplo, dos acontecimentos teatrais que "rolam" no eixo Rio - São Paulo, da crítica na imprensa baiana, da opinião dos encenadores e intérpretes dos espetáculos. Esclareço, no entanto, que estão ordenadas pelos princípios da *conexão* e da *heterogeneidade,* pelas quais identifica-se a importância de *todos os pontos* e não de um único, isto é,

> multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12)

Reafirmo que o estudo está ancorado nos *conceitos de história* de Walter Benjamin e de *transculturação* de Octavio Ianni. Do primeiro toma-se a reflexão de que a história pode ter outro uso que não aquele da recuperação, mas da apropriação de uma reminiscência, tal como relampeja no momento de perigo. A história se constrói como uma reminiscência com forte assento no presente, tempo em que se insere o narrador, que a constrói não de maneira isolada, mas pelas narrativas, que dialogam com tudo aquilo que é produzido no contexto social. "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'" (BENJAMIN, 1994b, p. 229), negando aquela imagem eterna do passado, como afirma a historiografia positivista. Procuro distinguir os fatos, evidenciando suas singularidades. Demarco os grandes e os pequenos acontecimentos em um esforço construtivo de resgate crítico e compreensivo do passado sem a exaustão do acúmulo e da linearidade, procurando, sempre, estabelecer as relações, recuperando, de maneira seletiva, aquilo que interessa ressaltar. Esses atos e cenas são vistos a

contrapelo, um modo de ressaltar projetos e linhas em conflitos configurados nesses "documentos de cultura".

Os grandes e os pequenos acontecimentos estão narrados em atos que se apresentam ordenados, de forma cronológica, tomando o biênio como marco. Essa cronologia na divisão dos atos não implica em narrativa linear. Compreendo o tempo histórico de forma irregular. Sua marca são as diferentes durações em estreita correlação com as ações humanas, conjugadas aos fenômenos sociais, políticos, econômicos e mentais. O fato de apresentá-los dessa forma não promove a defesa de uma relação de causa e efeito acentuada, como sugere o pensamento cartesiano, ou seja, o pensamento ordenado por elos sucessivos e conseqüentes, formando um encadeamento linear, elo por elo. Para quebrar a rigidez desse pensar contínuo, questionado por Benjamim, trago como inspiração o pensar rizomático, que proporciona aberturas e respiros e anima o ir e vir na história que relato. Compreendo as datas como marcos.

> [Elas] são pontos de luz sem as quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos e séculos causaria um tal negrume que seria impossível sequer vislumbrar no opaco dos tempos os vultos das personagens e as órbitas desenhadas pelas ações. A memória carece de nomes e de números. A memória carece de numes. (BOSI, 1992, p. 19)

Tomo as reflexões de Alfredo Bosi para ver as datas como símbolos e não como unidades que repartem a "aventura da vida e da História". As datas fixam as relações entre os acontecimentos e "a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha dos eventos" (BOSI, 1992, p. 32). Os acontecimentos são tratados como pontos que refulgem no *continuum* cronológico para se configurarem como uma constelação. Ao destacá-los sob o relampejar, vejo os fenômenos em sua intensidade, ressaltando-lhes o singular, o autêntico, o grandioso e também o artificial, o frágil, o efêmero para "salvá-los" do apagamento, da petrificação e do fluxo linear do tempo histórico, lançando-os como questões que se abrem entre o passado e o presente. Ao escolher narrá-los nessa tessitura, faço recortes e opero montagens sem perder de vista a sinalização benjaminiana "de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (BENJAMIN, 1994b, p. 223).

De Octavio Ianni uso o *conceito de transculturação*, tomando a viagem como metáfora. Esse conceito é fundamental para a compreensão do trânsito entre as culturas e, no caso aqui tratado, é importante para se entender o processo de instalação do movimento contracultural no Brasil, sua proposição, sua potência, sua complexidade, seus dilemas, contradições e significados resultantes do fenômeno social da transculturação, tomado como um conceito de expansão. *Expansão geográfica, de idéias, de influências e de pessoas em permanente troca.*

Essas viagens dos sujeitos e das idéias implicam desterritorialização, hibridismos, mestiçagens, sincretismos, conforme proposição encontrada também em Fernando Ortiz (2004), para quem a transculturação mostra "os variadíssimos fenômenos que se originam [...] por meio das complexas transmutações de culturas [...] tanto no aspecto econômico quanto no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual e nos demais aspectos da vida".

Desenraizadas, as idéias e os sujeitos circulam pelas rotas mundializadas, possibilitando novos agenciamentos, como aqueles que aparecem no final da década de sessenta, espraiando-se pela década de setenta. "Esse cenário sempre em movimento e todo o tempo atravessado por signos e símbolos, emblemas e enigmas, doutrinas e teorias, ideologias e utopias" (IANNI, 2000, p. 109) produz frutos híbridos e é nessa década que "se expressam instituições e ideais, modos de ser, agir, sentir, pensar, imaginar próprios de um horizonte mundial" (IANNI, 2000, p. 111). Ao apropriar-me dessa idéia para esquadrinhar as manifestações contraculturais no Brasil e, especificamente, no teatro, constato que a ação transcultural nos ajuda a dimensionar e compreender o trânsito entre as culturas, suas apropriações, inter-relações e trocas, confirmada pelos versos de John Donne: "homem nenhum é uma ilha, completa em si; / cada homem é uma parte do continente, uma parte do todo". Valho-me do conceito para contribuir com a desconstrução do discurso duro que só enxerga em nós atitudes de "macaquitos" dependentes e copiadores, destituídos de postura crítica. Correndo o perigo da generalização, o que se vê na cena social e na teatral é antes de tudo manifestação de uma identidade *antropofágica crítica e seletiva* (RISÉRIO, 2007). Essa "imagem de pensamento" – a antropofagia – legada pelo modernista Oswald de Andrade e potencializada, por exemplo, pelos tropicalistas, indica que no processo de apropriação das idéias encontra-se no ato criador a expressão da vontade do artista, enfatizando e excluindo os elementos constitutivos da sua obra. Aqueles inscritos nas hostes contraculturais vão potencializar essa premissa.

Cena 2 – Ideário contracultural, conflitos e tensões.

As idéias da contracultura surgem nos Estados Unidos, mas não se restringem ao universo norte-americano. O movimento configura-se como uma força marcadamente conflitante com o *status quo* e inconformado com a institucionalização da vida. Considerada como uma "invasão bárbara", avança contra os valores que sustentam a sociedade mundializada pós-Segunda Guerra, notadamente aquela que vive a política da segurança, conseqüência da Guerra Fria. Ao extrapolar as fronteiras do sítio onde brota, transcultura-se, contaminando setores da juventude, como nos informa Theodore Roszak (1972, p. 16):

> [...] as manchetes da imprensa demonstram que o antagonismo entre as gerações adquiriu dimensões internacionais. Em todo o Ocidente (assim como no Japão e em certas partes da América Latina) são os jovens que se vêem na condição de única oposição radical efectiva dentro de seus países. Nem todos os jovens, é claro – talvez apenas uma minoria dos universitários. Entretanto, nenhuma outra posição analítica, senão a que vê uma minoria militante de jovens dissidentes em choque com a política apática de consenso e coalizão de seus pais burgueses, parece explicar as grandes perturbações políticas da época.

O processo de transculturação possibilita a absorção, por parte da juventude brasileira, das idéias contestatórias da contracultura que permeiam os movimentos internacionais desde a década de cinqüenta. Foi quando a geração *beat* pôs em movimento a sua insatisfação contra a cultura burguesa assentada na superficialidade de uma vida medíocre, em cuja base está o consumo como uma razão da existência. Essas idéias, influenciadoras da contracultura, avultam-se e são incorporadas ao cotidiano da juventude nos anos sessenta e setenta, antropofagicamente. Nos seus desdobramentos e operando com as idéias de Herbert Marcuse[2] e Norman Brown, e em fontes como Michel Foucault, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, entre outros, o movimento politiza-se, contaminado pelos acontecimentos de Maio/68 na França, quando os estudantes levantam barricadas, decididos a revolucionar as estruturas de poder. "É proibido proibir". Articulam-se aí novas subjetividades. É significativa a presença das teorias da Escola de Frankfurt que se mostra nas leituras que intelectuais e artistas fazem da cultura brasileira, com seu forte viés romântico, derivando um pensar crítico de aceitação ou negação de suas categorias. O pensamento de Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor Adorno se faz sentir durante as décadas que este estudo abrange, considerando-se as matizações que esses autores tomam no interior do bloco frankfurtiano e as possibilidades de apreensão desse campo teórico entre nós. Para situar o leitor, aponto a questão relativa à dimensão estética pensada como um potencial libertador; a força da imaginação produtora e criadora, a função da arte como resposta a barbárie, a exaltação de Eros, face vivificadora contra a morte decorrente da massificação civilizatória.

---

[2] Herbert Marcuse e Norman Brown são considerados os dois maiores teóricos da contracultura. A partir das suas idéias, da confrontação de Marx (conceito da realidade social) e Freud (conceito da realidade psíquica), os jovens explicam e justificam a sua discordância. Tanto Marcuse quanto Brown trabalham no sentido de uma crítica social radical no viés das percepções psicanalíticas, pondo em cheque as ideologias tradicionais como meios para uma verdadeira revolução, já que as mesmas se dão no interior de um comportamento doentio. Nesse sentido, uma revolução que opera a partir desses princípios está marcada por traços doentios. Portanto, há que se engendrar uma outra maneira de pensar e fazer a revolução. Sobre as idéias de Foucault, Derrida e Bourdieu, e suas influências no movimento de Maio na França, recomenda-se a leitura de *Pensamento 68* (FERRY; RENAUT, 1988).

Na polifonia da cena, contudo, vê-se o pensamento de Georg Lukács a ancorar o discurso dos que pensam forma e conteúdo na arte sob a chave de que a manifestação artística é apenas um reflexo da realidade. Para os que enveredam nas trilhas da contracultura e procuram responder aos limites impostos pelo sistema, o lume para as suas reflexões estético-culturais está em Marcuse, Benjamin, Horkheimer e Adorno. Resumindo, esse ideário vai dar estofo para as posições que transitam entre a crítica à racionalidade e a negação da desrazão.

Vista como "a invasão dos centauros" a fustigar os sustentáculos do sistema, a contracultura configura-se como imagem de invasores "enfurecidos" em luta "contra as festividades civilizadas em andamento" (ROSZAK, 1972, p. 54). Seus postulados colocam em questão a ortodoxia tecnocrata. Investe contra os planos da direita e os da esquerda, em um fluxo que reclama o afastamento das gerações passadas, mesmo que não se saiba onde chegar. No entanto, seu inconformismo não revela inconsciência. A postura negativa com relação aos ditames da ordem social tecnocrata é reveladora da politização dos segmentos da classe média, notadamente dos jovens, atentos para a seguinte premissa: "qualquer que seja o custo para a causa ou a doutrina, é preciso atentar à singularidade e à dignidade de cada indivíduo e ceder àquilo que a consciência exige no momento existencial" (ROSZAK, 1972, p. 71). Essa postura, se não congrega tudo e todos, aponta para o entendimento entre os segmentos ativistas e a juventude mais afinada com a filosofia *hippie*, congregada em torno do lema "Paz e Amor".

Ao dizer sobre esse estado de comunhão, não afirmo que o movimento instaurou a confraternização universal. Seus impasses e contradições mostram a fragilidade das investidas contraculturais, muito mais que a rigidez ortodoxa do pensamento ocidental sustentou a ação revolucionária das décadas anteriores. Na batalha por resolver os problemas decorrentes das injustiças sociais e dar corpo a todas as exteriorizações da vida psíquica, surgem demandas no interior da vanguarda que a contracultura instala. Os dilemas enfrentados por esses segmentos dão margem a que seus críticos se lhes oponham, condenando-os ou simplesmente negando-os, ao tipificar suas manifestações como vazias. Esse novo modo de viver surpreende por colocar em risco o mundo disciplinado que a juventude contesta.

Ao rejeitar todo um arcabouço de idéias que mantém os pilares da sociedade massificada, os grupos no centro desse arco multicor que é a contracultura persistem firmemente sustentados por um desejo de viver o presente, diluindo-se a noção de futuro como promessa. Intentam práticas sociais alternativas sustentadas pelo discurso que propõe um radical *afastamento* da racionalidade determinada pelo autoritarismo. Nesse arcabouço promove-se

> [...] uma base cultural para a comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas

> identidades pessoais no lado oculto da política de poder, no lar burguês e na sociedade de consumo. (ROSZAK, 1972, p. 75)

No interior da contracultura cria-se, então, um quadro matizado de oposição aos regimes tecnocratas e totalitários, ao pensamento cientificista, ao entendimento da política como abstração, entre outros, para afirmar premissas que abarcam discussões e vivências a respeito de aspectos abrangentes da existência. Contesta-se a noção de progresso, aquela que se compraz em avançar sobre os destroços causados pela ação dos vencedores ou pela acumulação quantitativa, como nos lembra Benjamin (1994b), ao se posicionar contra "a obtusa fé no progresso", ideologia que irmana opostos: conservadores e revolucionários – iludidos que são pela crença no ideal progressista – pensam que a humanidade avança para além da barbárie. Os contraculturalistas prefiguram o ideal comunitário e a democratização da vida. Em sua rebeldia, desenham o "estado de exceção"[3] benjaminiano, contido na Tese VIII *Sobre o conceito de história*. Do ponto de vista de Roszak, a contracultura

> [...] esmiúça os aspectos não-intelectivos da personalidade, é com relação a seu interesse nesse nível – ao nível de visão – que acredito que essa pesquisa seja importante. É inegável que essa pesquisa freqüentemente se confunde, sobretudo entre os jovens mais violentos, que rapidamente chegam à conclusão de que o antídoto para a "racionalidade louca" de nossa sociedade está em se entregar de corpo e alma a loucas paixões. (ROSZAK, 1972, p. 89)

Para intensificar a exposição, apresento as características definidoras da contracultura em conformidade com Goffman e Joy (2007, p. 50):

> As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais.
>
> As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente.
>
> As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Aliam-se a esses aspectos, as *inovações na arte* e na ciência, abragendo a filosofia, a espiritualidade e os padrões comportamentais; o estabeleci-

[3] Estado exceção compreendido pela via positiva, contrário ao estado supressor da liberdade democrática imposto pelo governo civil-militar.

mento de vias comunicativas que aproximam fronteiras individuais e grupais, a defesa da partilha do conhecimento de maneira democrática, a abertura de possibilidades para a diversidade e para a divulgação de idéias que levam ao rompimento de normas ditadas pelo poder hegemônico.

No Brasil, os princípios da contracultura são incorporados por um segmento expressivo da juventude. Esse ideário aparece no interior da cultura brasileira como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista, a se contrapor ao ideário nacional-popular no qual se engaja outro segmento de jovens, intelectuais e artistas em suas cosmovisões.

As duas correntes, a contracultural-experimentalista e a engajada nos termos propostos pelo Centro Popular de Cultura (CPC), de atuação marcante no período anterior ao golpe civil-militar, buscam ocupar os ambientes, preenchendo de vitalidade tempo-espaço considerado como "vazio". Esse esvaziamento, entretanto, diz respeito tão somente a "um dos condicionamentos sociais que vai presidir a gestação do que será vivido como contra-cultura: esta surge num quase total vazio de referências críticas" (MARTINS, 1979, p. 77). Tal análise reduz a força do que se produz no período, já que os seus frutos, "acríticos", configuram-se como alienados e alienantes.

Em *Geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação*, publicado em Ensaio de Opinião (1979) e reeditado em 2004, o sociólogo Luciano Martins afirma que a produção cultural realizada a partir da decretação do AI-5 é fruto de um discurso despolitizado, destituído de pensamento crítico sobre a realidade brasileira. Tal fato decorreria dos valores da contracultura, formas "meramente reativas de comportamento" que se manifestam no culto à droga, na desarticulação do discurso e na difusão da psicanálise, modismos difundidos entre as camadas jovens da classe média alta do Rio de Janeiro, local tomado como ponto de suas reflexões. Afirmando ser um ensaio de caráter impressionista, Martins conclui ser a atuação desses grupos nada mais que uma inter-relação entre autoritarismo e alienação, considerando o processo em transformação,

> mas cujo desfecho histórico ainda está em aberto; em conseqüência, é exato que a alienação que o autoritarismo destila e que os grupos sociais que estudamos metaboliza tem sobredeterminações que se situam em níveis bem mais amplos que os mencionados". (MARTINS, 1979)

Por fim, conclui que, mesmo assim, existe um espaço dentro desse sistema para se dizer não. No entanto, arremata: "o drama da "Geração AI-5" é precisamente [...] o de ter sido levada a ganhar a batalha errada", o que diminui a força do "não", já que as idéias da contracultura impediam a possibilidade de apreensão dos laços causais entre as coisas. Tal visão quer fazer crê que a contracultura é circunstancial, fruto das redes

ditatoriais que controlam o Brasil. Nega-se com isso a sua força subversiva não apenas nos trópicos, mas em todos os sítios onde os jovens se posicionam contra. Apesar do regime ditatorial o desbunde desmontou do discurso fechado. Pelas brechas desviou-se da caretice reinante.

A meu ver, as manifestações de resistência, a contraculturalexperimentalista e a nacional-popular tensionam-se e procuram responder, cada uma a seu modo, ao estrangulamento a que foi submetido o país. Procuram responder ao tempo histórico. Mas é certo que, a partir dos anos setenta, as idéias da contracultura atraem grande parte da juventude – não se restringindo a ela, entretanto –, conseguindo absorver pessoas de outras gerações, que se aglutinam de forma a produzir uma renovação em termos culturais e artísticos, como indica Mostaço (1982, p. 146):

> É exatamente a partir destas proposições renovadas, ainda que profundamente embaralhadas [...] que irão surgir novos horizontes para a prática cultural, onde o teatro vai surgir como uma opção privilegiada dentre [as] formas expressivas. Uma quantidade de novos grupos teatrais surge em todo Brasil, especialmente a partir de 74, com moldes e padrões muito diversos daqueles vigentes na década anterior, mas constituindo, sem dúvida, opções culturais e políticas bem longe do retrato arrasador que Luciano Martins quer ver e faz crer. À sua tese subjacente de um "vazio cultural", a contracultura demonstrou estar apta a um discurso muito interessante – e político.

Agrego-me a essa opinião para dar sentido ao que se quer mostrar ao longo da história narrada. Diante dos reptos da contracultura, aloja-se no seu interior um determinado teatro, amalgamado pelo experimentalismo que fascina e amedronta. Esses opostos – fascínio e medo – conduzem os passos do artista e também do público. Partes de um e de outro se deixam levar concretamente por seus desafios, vivenciando-os em uma experiência fortemente caracterizada pela entrega e pelo apelo aos sentidos.

Para os artistas que optam por um modo de vida fora dos padrões e, principalmente, preferem fazer um teatro marcadamente afastado dos esquemas conhecidos e aceitos, desestruturadores da linguagem, a marginalização é um risco. Na diferença, são contestados quando não excluídos. No interior desse grupo, há os que vivem a contracultura de forma simbólica e os que mergulham por inteiro nas propostas de transformação do estabelecido. Tanto uns como outros não são bem vistos pela corrente racional e intelectualizada, que faz um "teatro de esquerda", engajado – aquela que mede a eficácia teatral por sua capacidade de conscientização. Mas considerando que todo teatro é expressão de uma ideologia, tanto a atividade de um segmento quanto a do outro se tornam "engajadas", já que defendem seus interesses. A força

potencial contida no engajamento vai marcar o grau do alistamento, sua complexidade para além do enquadramento em uma visão reducionista ou maniqueísta.

Para uma melhor leitura, é necessário que se faça uma caracterização das duas correntes, evitando-se o perigo de reduzi-las por adjetivação. É preciso esclarecer, no entanto, em que terrenos se colocam, já que se entrechocam, criando tensões, reveladas pela *cena em transe*. Cena não apenas teatral, simbólica, mas cena real, cotidiana, mesmo reprimida por intensificado autoritarismo. Cena que se manifesta pelas ações comportamentais, criativas e críticas, tanto individual quanto grupalmente, revelando formas de pensamento sobre essa realidade desorganizada pela aceleração do tempo histórico, decorrente do modelo desenvolvimentista e pelas forças imperativas do capitalismo selvagem.

O engajamento cepecista caracteriza-se por uma posição que não deriva dos problemas estéticos, mas de uma reflexão objetiva sobre a realidade. Considerando a arte e as manifestações culturais como frutos dos processos materiais que configuram a existência da sociedade, conforme o Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962 (HOLLANDA, 1980, p. 121-144), o grupo se insurge contra o artista que se esquiva da vida político-social e não assume seu papel de agente transformador ao lado do povo.

Um forte cunho nacional-popular emana de suas posições e seus participantes consideram-se abertamente defensores e "integrantes" das camadas populares, propugnando uma arte popular revolucionária, a favor da tomada do poder pelo povo. Resumidamente, é uma arte engajada posta a serviço de um ideal político-ideológico de esquerda, em sua orientação mais ortodoxa. No seu interior, despontam as premissas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e as teses do Partido Comunista Brasileiro. Essa corrente, tão expressiva no país a partir de 1961, é desestabilizada pelo golpe militar de 1964, mas se mantém atuante no teatro, na música, nas artes plásticas e na literatura, sofrendo reformulações para poder responder ao processo violento de retirada de sua palavra por meio de censura, exílio, prisão, tortura e morte de muitos dos seus expoentes.

No outro pólo estão os artistas que, embora filiados à corrente apontada acima, dela se afastam. Inscrevendo-se nas linhas da vanguarda, voltam suas preocupações para outra tessitura discursiva, apontando o fechamento do pensamento de esquerda e suas contradições. Insurgem-se contra a direita, radicalizando, pelo "desbunde", um comportamento anti-classe média e seus valores burgueses. Abrem-se para o discurso alegórico e trazem para as suas produções teatrais, musicais, literárias, entre outras, as questões ligadas ao corpo em seus desdobramentos eróticos e hedonistas. Insuflam seu pensar-fazer de atitudes radicais contra os valores estabelecidos, sejam eles políticos, morais, religiosos, sexuais ou estéticos.

Investem na expansão da consciência pelo uso de substâncias psicoativas. Aproximam-se do Oriente e de seus êxtases místicos, caminho para a evolução espiritual. A busca pela transcendência passa a ser uma preocupação

constante a partir dos *sixties*. Em 1959, Umberto Eco[4] (2001, p. 203-225) detecta o interesse pelo Oriente, manifestado no "fenômeno Zen", uma forma reativa "a-ideológica, místico-erótica, à civilização industrial (mesmo que às vezes apelando para os alucinógenos)".

Ao voltarem seu olhar para o Oriente, para sua filosofia, grupos e ou pessoas mostram-se atraídos por essa visão de mundo que nega a dualidade entre o sujeito e o objeto. Refutam também a cosmovisão científica, as argumentações de uma lógica cognoscente cujo esteio é o extremo cerebralismo cartesiano. O argumento oriental de que tudo é ilusório entusiasma parte da juventude e seus "gurus", levando-os a praticar a meditação, a alimentação macrobiótica, os exercícios de ioga. Sem negar a discussão, mas valorizando de maneira extrema o silêncio, "devido a uma sábia percepção do fato de que é em silêncio que os homens enfrentam os grandes momentos da vida" (ROZASK, 1972, p. 90), a mística oriental vai penetrar no ideário contracultural e encontrar adeptos dispostos a experienciar o recolhimento para atingir o indizível. A máxima de "que tudo é relativo e o que importa é viver", já contaminara a *beat generation*, encontrando adeptos ao longo dos anos sessenta e setenta, numa celebração da experiência vivida.

> Isso aconteceu [...] porque, sem dúvida alguma, entre todos os matizes do pensamento oriental, freqüentemente tão estranho à nossa mentalidade, o Zen é o que poderia tornar-se mais familiar ao Ocidente, pelo fato de sua recusa do saber objetivo não ser recusa da vida, mas alegre aceitação dela, um convite a vivê-la mais intensamente, uma nova avaliação da própria atividade prática enquanto condensação, num gesto procurado de amor, de toda verdade do universo, vivida na facilidade e na simplicidade. Um apelo à vida vivida, às próprias coisas: *zu den Sachen selbst.* (ECO, 2001, p. 222)

A busca pela transcendência não se resume apenas num voltar-se para filosofia e místicas orientais. Por essa época, é visível a aproximação, por parte de camadas da classe média, dos ritos afro-brasileiros. A preocupação com o divino não se confina mais nas vivências dos rituais do catolicismo.

---

[4] Para Umberto Eco, o homem ocidental, embora fascinado pela filosofia oriental, não consegue aceitá-la na sua inteireza. Segundo a perspectiva ocidental, com sua inteligência focada na objetividade, a aceitação do Zen é apenas relativa, já que ele é tomado como mero descanso, uma pausa, para logo voltar a recompor-se com a realidade objetiva. O ocidental coloca-se positivamente diante das propostas do Zen mas, ao continuar preso à realidade objetiva, agarrado à dualidade sujeito – objeto, não consegue realizar-se na totalidade. Ao tomar a realidade como ilusória, um princípio caro ao orientalismo, a mente ocidental vê o Zen como uma ameaça de desordem. No entanto, essa mente, aparentemente posta em desequilíbrio, acaba por ver nas leis de probabilidade e incerteza um resultado de altíssima ordem, conforme Reichenbach, citado por Eco (2001, p. 225). Viver a relatividade, para o oriental, não constitui um desespero, e encarar a realidade como ilusão não o torna um ser ameaçado.

Vivencia-se a mistura, a hibridização, a mestiçagem, traços que os contraculturalistas não rejeitarão.

Todo esse movimento no interior da cultura brasileira provoca cisões, já que abala as posturas ortodoxas da esquerda nacionalista e interroga o populismo. Os artistas, e não somente eles, querem a imaginação no poder. Libertando-a da prisão da racionalidade objetiva, acolhem as forças dionisíacas, festejam o reencontro com a natureza e liberam as forças do inconsciente.

Questionam aquela visão comprometida com a idéia do "mundo como uma coisa objetiva, que já está feita [...], uma espécie de artefato, um produto", como afirma Luiz Carlos Maciel (1987, p. 9). Esse questionamento, no bojo da contracultura, possibilita o aparecimento de posturas radicais no sentido de colocar por terra essa concepção do mundo como artefato, partindo-se do princípio que

> [...] a realidade não é um sujeito que confronta um objeto: é uma experiência instantânea. O que aconteceu no instante anterior não existe mais em lugar nenhum, só em nossas cabeças, como memória; isto é: uma imagem. Mas as imagens são diferentes entre si e, entre elas, não existe nenhuma objetiva, nuclear, substancial. (MACIEL, 1987, p. 10)

Os prenúncios da Era de Aquário vão se configurando no rompimento com as formas do pensamento dualista. Objetiva-se, marcuseanamente, a união de razão e sensibilidade, de sujeito e objeto. No centro das idéias da contracultura, identifica-se o desejo de construção de um novo indivíduo para uma nova sociedade, que se quer feliz. Os sujeitos descentrados, fragmentados (HALL, 2004) prefiguram novas identidades. Difunde-se a compreensão de que a felicidade origina-se da sensibilidade. Desloca-se da razão (caráter superior) para a sensibilidade (caráter inferior) a responsabilidade por esse estágio de fruição a ser alcançado pela humanidade. (MARCUSE, 1997, p. 171)

É nesse contexto que aparece o uso das substâncias psicoativas como via para se atingir a expansão da consciência. Encara-se seu consumo como elemento facilitador para o acesso aos portais da percepção, para o conhecimento interior e conseqüente aperfeiçoamento de si. Nesse sentido, é elucidativo o seguinte depoimento:

> Céu ou inferno, o LSD evidencia a natureza subjetiva de nossa viagem. No fundo, a ética do viajante acaba refletida na experiência. Ninguém escapa de si mesmo através de uma viagem lisérgica. E até por isso existe vício. O desejo de repetir a experiência, quando acontece, é mais um anseio natural por completá-la ou aprofundá-la, o mesmo desejo que leva alguns a estenderem suas sessões de análise por oito ou dez anos. [...]

> Pessoalmente, já disse, não sei qual seria o meu destino, se não tivesse encontrado o LSD como veículo de uma autodescoberta. Estou convencido de que desde sempre, mesmo antes de meu primeiro encontro com Dr. Murilo, a natureza das relações de minha consciência com o meu corpo sempre foi estranha. O teatro é que me trouxe uma forma de contemporizar com essa condição, valendo-me dela como profissão. (ARAP, 1998, p. 271)

No testemunho de Fauzi Arap estão contidos, de forma clara e objetiva, os conteúdos tão caros para aqueles que, na época, dispuseram-se a aprofundar o contato com as substâncias psicoativas e fizeram dessa experiência – que, para muitos, tornou-se caminho para a alienação e para a morte – uma trajetória para o conhecimento de si mesmo. Ao mesmo tempo que se busca o desenvolvimento interior, a junção corpo-alma, elabora-se um discurso cujo teor é transgressor, contestatório, libertário, fundamentado em um alto grau de marginalidade, "tomad[o] não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; [ele] é [valorizado] exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão" (HOLLANDA, 1980, p. 68). Embora tenha sido usada como divertimento – atualmente a postura mais visível – e de maneira suicida e escapista por muitos, o uso das substâncias psicoativas, naturais ou químicas, indica também uma preocupação com o transcendente.

A transgressão como elemento manifesto nas artes, toma corpo na medida em que se colocam em cheque as posturas autoritárias não apenas de direita, mas também aquelas identificadas nos regimes de esquerda. É necessário esclarecer, contudo, que os segmentos contraculturais como o tropicalismo, por exemplo, ao criticarem a esquerda ortodoxa, não se posicionam à direita, como querem aqueles que olham os anos pós-68 como a época da alienação e da adesão ao sistema. Mesmo considerando que o sistema investiu suas forças para cooptar artistas e produtores culturais, em alguns casos, conseguindo o seu intento, o que se constata é a resistência. Resistência minada até a exaustão, que provoca sérios danos nas fileiras artísticas, para atermo-nos a esse campo de interesse.

Ao mesmo tempo que se desbunda, se transa, se enlouquece, literal ou teatralmente, registra-se um quadro de engajamento, de empenho e de interesse pela militância em diversos campos: no político, no artístico e no comportamental. Tais posturas variam entre dois pólos: da militância política mais ortodoxa, portanto conservadora, à mais radical, tanto no terreno ideológico quanto no do fazer artístico. No primeiro terreno, o político-ideológico, aparecem os primeiros sinais do movimento guerrilheiro, tanto no espaço rural quanto no urbano. No segundo, configuram-se as manifestações cênicas, plásticas, musicais e literárias, no discurso de seus realizadores e nas opções estéticas.

Se, por um lado, esses valores são identificados na década de sessenta como libertários e originais, por outro, vão sendo, aqui e ali, conformados ao sistema, o que leva Maciel (1987, p. 120) a afirmar que "os 70 foram os anos dos mestres, isto é, dos institucionalizadores. As conquistas dos 60 são oficializadas e viram moda, abençoadas pelo sistema", nas suas investidas para estabilizar as forças subversivas que emanam desse caldo cultural questionador, incômodo e dinâmico.

O ponto de vista afirmador da absorção dos valores contestadores da contracultura pelo sistema continua sendo debatido e gera reflexões que, sem negar seu legado, diminuem-lhe a força vanguardista e a constância desafiante por considerá-los incorporados ao tecido social. Se, para muitos, o "sonho acabou" e não há um "campo de morangos para sempre", para outros, a leitura dessa conformação envereda por rota diversa. Vejamos:

> [...] para muitos, os sonhos foram triturados pela sociedade de consumo. Por que não ver por outra ótica? Por que não considerar que uma sociedade que absorve maneiras de ser é uma sociedade modificada? Exatamente por ter uma nova maneira de ser, ela é uma sociedade diferente. Que mudou qualitativamente em sua hegemonia. (ALMEIDA JR., 1996, p. 11)

Os desafios da invenção criadora das vanguardas, embora institucionalizados pela política da globalização, pelo projeto neoliberal e pela expansão da indústria cultural, estão sempre a escapulir, mesmo que venham a ser capturados novamente (SANGUINETI, apud LIMA, 2000), o que torna sua luta se não vitoriosa, pelo menos útil. Geram-se novos reptos, pondo-se em cheque o estabelecido. Por conseguinte, o confronto entre os novos valores, paradigmas e propostas e os valores estabelecidos é permanente, mesmo que se dê a absorção do "novo" por parte do sistema. Essa dinâmica insufla o artista no seu inconformismo, mesmo que a voracidade da indústria do entretenimento seja imensa e, de certa forma, negativa para o ato criador. No interior desse quadro, movimentam-se os artistas que abraçam a vanguarda contracultural, mantendo-se vigilantes para não fazer do novo um modismo, "a quintessência da falsa consciência, cujo agente infatigável é a moda". (BENJAMIN, 2006, p. 39-67)

No horizonte das manifestações artísticas empreendidas no bojo da contracultura encontram-se os *ecos das vanguardas históricas*, significadas como forças que vão de encontro aos valores estabelecidos, propondo mudanças radicais nas estruturas de pensamento nos diversos campos do humano. No campo que nos interessa – o teatro – a vanguarda é compreendida como a atitude de negação das tradições artísticas que se dão em determinadas circunstâncias históricas e sociais, para propugnar a renovação

dos códigos e procedimentos estéticos, revelando iconoclastia, irreverência, provocação,

> [...] até mesmo ultrapassando o limite paroxístico da violência [...], combustível que alimentava suas *performances* [...]. As audiências ficavam chocadas e reagiam e, qualquer que fosse, essa era a resposta pretendida. Mais do que a intenção de agredir, o que se buscava era provocar um estranhamento, uma sensação de desconforto, e conseqüentemente, *um gesto de rebeldia que os tornasse equivalentes*, vanguardistas e espectadores. (GARCIA, 1997, p. 266)

Tais provocações – e não foram poucas as que se viram na cena teatral brasileira no período estudado –, em suas diversidades e dimensões de gênero e grau, geraram reações não apenas das autoridades zelosas dos valores, da tradição e da moral vigentes, mas também dos espectadores e, de certa forma, de segmentos da própria classe artística.

Cena 3 – Manifestações reativas

Conflitos e tensões, frutos da inquietação, tornam possível o aparecimento de obras para além da excentricidade vanguardista. Nelas se inscrevem processos criativos que buscam significados e sentidos, expressando distância das velhas tradições teatrais que se mostram um modelo exaurido. Os exercícios provocativos de destruição das categorias de teatro até então vigentes, levados a efeito por muitos artistas, geram respostas assustadoras aos desafios que emanam do palco. O movimento contrário se dá em vários setores. Por parte das autoridades, a reação se dá de forma organizada, por meio de mecanismos visíveis e "legais" como a censura, que exerce, de forma opressiva, insidiosa, policialesca e permanente sua ação. Mutilam-se ou proibem-se a criação, a produção e a veiculação das obras teatrais, literárias, musicais, cinematográficas e das artes visuais. Para compor esse quadro reativo, aparecem as formas ultraviolentas postas em prática pelo aparelho repressor, paralelo, instalado e cultivado no interior das instituições estatais. A ele se agrega outro tipo de reação, também violenta: a manifestação de grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC).

Da parte dos espectadores, a reação se mostra de maneira desorganizada e espontânea pela recusa em continuar participando como elemento da representação artístico-teatral. Sai-se das casas de espetáculo

muitas vezes externando-se o descontentamento com aquilo que o acontecimento espetacular mostra. Para respaldar os espectadores surgem as campanhas desencadeadas por senadores e deputados que, da tribuna, pedem mais rigor contra aqueles que atentam contra a moral, os bons costumes, a tradição, a família e a propriedade. Em 1968, o próprio Presidente em exercício, o general Costa e Silva, vai à televisão para condenar a peça *Santidade*, de José Vicente, confirmando a sua proibição. (MICHALSKI, 1985, p. 34)

Por fim, a oposição manifesta por segmentos da classe artística se dá em outro nível, expondo contradições, fraturas, incompreensões, choques e permanente busca de soluções para responder ao que a realidade objetiva da repressão mostra. De seus nichos, nem sempre fechados, as tendências intercambiam-se. De um lado, o teatro dito "comercial", que oferece a mesmice, o conhecido. Do outro, as manifestações teatrais trilhando a via do esteticismo, muitas vezes reveladora de qualidades artesanais, ecoando concepções e métodos filiados àquele teatro brasileiro que se fez moderno a partir da década de quarenta. Um terceiro segmento, caminhando no espaço inquietante para equilibrar o estético e o político em suas realizações, revela uma constante preocupação com temática e forma. Nesse bloco, como nos outros, vários matizes se mostram.

Parte expressiva de produtores vê no experimentalismo vanguardista o motivo para o afastamento de grande parcela do público freqüentador das salas de espetáculo. Temerosos de verem suas produções inviabilizadas por falta de "consumidores", opõem-se àquele tipo de espetáculo, mesmo quando se torna sucesso, "uma situação passageira", afirmam. Apoiados na premissa de que o sucesso é determinado pela curiosidade, visto que o fenômeno se projeta pelo seu caráter inusitado e não pela permanência e absorção de valores estéticos, fustigam aqueles que perseguem novas formas de comunicação. Os argumentos dos produtores parecem válidos, mas não podem ser tomados como regra geral, tendo em vista que o público freqüentador de teatro vai sendo (des)educado pelos variados elementos textuais e cênicos veiculados pela cena e grande parte desse público passa a interessar-se pelas obras construídas sob uma nova ótica.

Outro tipo divergente aparece no interior da crítica ou na voz dos artistas e intelectuais que pensam o fazer teatral, gerando artigos, ensaios e críticas com a abordagem de temas como a apreciação histórica do teatro brasileiro, a liberdade de expressão e a própria constituição do fazer teatral, seus temas, suas formas. Em função da temática tratada aqui e para sua melhor compreensão, evidencio, na citação seguinte, elementos do tipo de crítica ao teatro comum nos finais da década de sessenta:

> Reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos freqüentemente justos da sua manifestação, não implica

> acreditar, desde logo, no seu valor geral e na sua eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar – e tem funcionado – no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. [...] Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional. (ROSENFELD, 1985, p. 55-56)

No interior desse quadro, transitam as propostas estéticas que buscam combater os impasses decorrentes da instauração do governo militar e, conseqüentemente, de sua política cultural. As vertentes mais expressivas da cena teatral brasileira (Grupo Opinião – Rio de Janeiro, Teatro de Arena e Grupo Oficina – São Paulo) constituem-se como células geradoras de novas propostas, influenciando, sobremaneira, a cena fora do eixo da grande produção teatral do país, o considerado "teatrão".

Cena 4 – Propostas estéticas, diálogos (im) possíveis

Através de suas ações estéticas e políticas, presentificadas nos espetáculos, os artistas buscam dialogar com o público, compreendido num vasto arco, que vai do estudante universitário até os intelectuais e setores da classe média. No desenvolvimento desta escritura, levo em conta as encenações construídas no arcabouço cepecista, mas alerto que o meu foco é dirigido, mais atentamente, ao segmento que a elas se contrapõe, ou seja: as encenações concebidas sob a ótica experimental e de vanguarda. Mas, afirme-se aqui desde já, tanto as produções cepecistas quanto as de vanguarda são a expressão afirmativa da inexistência do "vazio cultural", tema recorrente quando se analisa a produção artística levada a efeito no país sob o AI-5.

Não se pode afirmar que as manifestações contraculturais estão destituídas de pensamento crítico, já que trazem em seu bojo formas de protesto que valorizam a expressão subjetiva, sem perder de vista as formas coletivas de ação. Os artistas que se filiam a essa corrente direcionam também seu foco questionador contra o conformismo e a moral burguesa. Investem contra a idéia de progresso que se faz por etapas. Colocam em xeque as idéias que sustentam tanto as sociedades capitalistas quanto as socialistas no que elas se aproximam como estruturas de poder. Nega-se o sistema. Buscam-se outras formas de organização e transformação nem sempre claras nas suas proposições práticas, mas que são indiscutivelmente inquietantes, no intuito de romper as barreiras entre amor, sexo, política, práticas místicas, entre outras, que se revelam no comportamento e na criação artística.

A corrente experimental – tomada aqui como de vanguarda – investe-se de preocupações transformadoras, ao recusar a estrutura ideológica e formal do "teatro populista-revolucionário", que expressa o modelo político anterior ao golpe de 1964. Seus investimentos constituem um teatro eivado de existencialismo sartreano para, em seguida, desembocar em uma cena que se afina com os códigos da antropofagia proposta pelos modernistas de 22 e retomada pelos tropicalistas. Por fim, encaminha-se para a radicalização do teatro próximo da vida, que se quer "vivo", para devorar o "teatro morto", o chamado "teatrão", tanto o comercial quanto aquele construído com base nos pressupostos definidos pela estética do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), incluindo-se também as produções reveladoras do engajamento político partidário de esquerda, "o teatro de protesto".[5]

Insuflados pela rebeldia dos movimentos contestadores que eclodem a partir dos países desenvolvidos, mundializando-se, os artistas de teatro buscam outros valores além do estético. Não mais aceitam a divisão entre a cena e a platéia. Desejam seu teatro como o "duplo" da vida (ARTAUD, 1995), aprofundando suas pesquisas e experimentos. Nesse sentido, visam a atingir o espectador de forma a que ele deixe a passividade confortável da platéia, passando da reflexão à ação, estabelecendo também um diálogo com os princípios do teatro brechtiano. E, nesse querer tirar o público da passividade, usam-se diversos meios, como, por exemplo, o panfleto jogado para as platéias no espetáculo *Roda Viva*:

> TODOS AO PALCO!!!
>
> Abaixo o conformismo e a burrice – PEQUENOS BURGUESES!
>
> Tire a bunda da cadeira e faça uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, PÔRRA!!!

A partir de 1967, os acontecimentos do período conhecido como o do "milagre brasileiro", fantasia criada pelo Governo para justificar seu programa político e econômico, embora controlados e censurados, não deixam de confi-

[5] Esses rótulos não devem ser tomados como valorativos para se qualificar os espetáculos produzidos no Brasil e, em particular, na Bahia durante esse período. Tal disposição é redutora, revelando um julgamento eivado de preconceitos. Mesmo correndo o risco de reduzir trabalhos cênicos de qualidade aos rótulos difundidos na época, por questão de clareza, aponto o que se enquadrava sob os tais rótulos: "teatrão", as produções realizadas ainda pelos padrões do Teatro Brasileiro de Comédia ou das companhias surgidas dos seus quadros. Nesse modelo também se enquadra o teatro tipificado de digestivo, como as produções de Oscar Ornstein, no Rio de Janeiro, imitações da Broadway, segundo Maciel (revista civilização brasileira, 1966). Na Bahia, a rotulação aponta para os espetáculos produzidos pela Escola de Teatro (1956-1961), sob a responsabilidade de Martim Gonçalves, ou para as produções do Grupo Studium, por exemplo. Sob o rótulo de "teatro de protesto", encontram-se os espetáculos do carioca Grupo Opinião, como *Liberdade, Liberdade*.

gurar-se na cena cotidiana, espelhada pela encenação e pelos meios expressivos de outras linguagens artísticas. Se o cotidiano revela o rompimento de valores e a instalação de outros, o teatro capta como uma antena as novidades indicadoras de uma necessária "desrepressão" dos sujeitos sociais.

Mil e uma transações são dimensionadas a cada momento vivido com intensidade criativa, orgânica e, ao mesmo tempo, desesperada, irracional, mas plena de "quereres". A geração de artistas que produz sob o autoritarismo procura sua afirmação como sujeito libertário, com atitudes e comportamentos não apenas no âmbito do espetáculo. Desejosos de romper com a dualidade arte e vida, pleiteiam para si e para o teatro um ato para além do pensamento dicotômico determinado por uma lógica rígida. Investe-se na convivência do sagrado na poética da cena teatral e na poética do cotidiano, na imperiosa tentativa de escapar dos ditames que a lógica impõe e que o racionalismo determina.

Essa atitude que aparece como reação contra as práticas antidemocráticas, é considerada pela ortodoxia da esquerda como alienada e alienadora. Tal qualificação termina por rotular as produções artístico-teatrais como destituídas de valores, já que não veiculam uma proposta política que expresse objetivamente a negação das práticas autoritárias impostas pelo governo militar. Embebida dos valores da contracultura, parte da produção teatral é desconsiderada e classificada de "vazio cultural". Tal afirmação não se sustenta, antes levanta um problema para ser esclarecido.

Tomando-se os valores da contracultura como lastro, mesmo considerando-a como historicamente datada, mas não morta, encontrar-se-ão elementos que se desdobram nas décadas seguintes à sua afirmação na sociedade, confirmando suas qualidades subversivas. A função contestadora da contracultura não se imobiliza, visto que as visões de mundo prevalecentes ainda trazem componentes a serem transformados. Ainda se toma o mundo como uma espécie de artefato, um produto acabado, o que valida a importância desse espírito libertário que se coloca como oponente, ainda hoje, do *establishment*. No entanto, ressalte-se que esses componentes libertários, por vezes, não são mais vistos nos discursos e nas ações das muitas personalidades (artistas, jornalistas, políticos, professores) que emergiram do caldo da contracultura, conformados que foram ao sistema, à indústria cultural, perdendo a aura de *outsider*. Outros tantos morreram, outros se isolaram, mas as brechas deixadas por esses contracuturalistas possibilitaram avanços em todos os campos do humano, sobretudo aqueles que propõem a conexão entre o individual e o coletivo.

Os valores contraculturais expressos pela subjetividade exarcebada não se restringem apenas a uma postura idiossincrática. Eles se localizam na conjuntura como ações objetivas de indivíduos, de coletivos, de minorias que querem legitimar-se e vão se firmar no sentido da conquista de um espaço que os sistemas à direita ou à esquerda solaparam.

O teatro, no momento da contracultura, não deixa de ser crítico. Sua crítica, no entanto, é feita por outros meios de comunicação. Em seus temas

estão configuradas as preocupações, não apenas com a miséria, a fome, a luta de classes, mas com todas as forças opressivas que atuam sobre homens e mulheres, independentemente da classe social. Problemas relativos à existência, à afirmação do indivíduo na sua busca pela felicidade, às relações entre os sujeitos, à sexualidade, à procura por uma nova consciência são explicitados em cena. Tais proposições conferem a esse teatro uma nova configuração. Questões éticas e estéticas não se desvinculam. Elas pontuam a *cena em transe* e são agenciadas, transadas no discurso cênico que, sem negar a palavra, procura dimensioná-la na totalidade do espetáculo, na sua organicidade física, que se espraia por todos os elementos textuais, (des)organizando a cena, prefigurando a negação do "palco teológico", aquele que admite,

> [...] segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do "criador". Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do "senhor". (DERRIDA, 2002, p. 154)

A negação desse palco centrado na "ditadura do autor" determina a "morte de alguns estilos teatrais" ou, mais radicalmente, "a morte de um determinado sistema teatral" (MOSTAÇO, 1982, p. 150). O rito se instala. Outra escritura se faz necessária, carregando a cena de afigurações poéticas e violentas, em que a palavra não é negada, mas ordena-se no "atropelamento das imagens e dos movimentos [...] por colisão de objetos, de silêncios, de gritos e de ritmos'" (ARTAUD, apud DERRIDA, 2002, p. 142), motivando os oficiantes do acontecimento teatral e retirando o público da sua passividade digestiva. Questiona-se o drama como construção fabular, ainda que o texto esteja presente.

Cena 5 – Românticos revolucionários, tanto faz no Sul como no Norte

A encenação de Zé Celso para *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, é paradigmática desse momento fundador da contracultura tropicalista no

teatro, pois se evidenciam nela os elementos caros àqueles que procuram desvencilhar-se de uma estética filiada ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da estética desenvolvida pelo Teatro de Arena (São Paulo) e pelo Grupo Opinião (Rio de Janeiro). Na linhagem inaugurada por Zé Celso, inscreve-se também o trabalho do Teatro de Invenção (Rio de Janeiro), tendo à frente Paulo Afonso Grizolli, Amir Haddad e João Rui Medeiros.

Avançando pela década de setenta, as referências balizadoras estarão pautadas nas atividades de Ivan de Albuquerque e Rubens Correia junto ao Teatro Ipanema, nos trabalhos de Fauzi Arap, Vitor Garcia, José Agripino de Paula e Maria Esther Stokler, na viagem cada vez mais profunda empreendida pelo Teatro Oficina, com Zé Celso radicalizando as experiências estéticas, políticas e existenciais, entre outros criadores por todo o país. Nesse panorama destaca-se também a diversidade de espetáculos levados à cena pelos grupos alternativos que surgem pelo Brasil, num momento de tensão política e de restrição aos princípios democráticos, tornando o labor grupal resultante da comunhão de idéias e de identificação dos participantes, não apenas como fazer artístico, mas como um fator agregacionista que assegura a própria existência dos indivíduos. (ALVES DE LIMA, 1979-1980)

Esclareça-se, no entanto, que, ao se tomar esses artistas do eixo Rio - São Paulo e a referência grupal como emblemáticos do teatro construído no palco da contracultura, não existe a pretensão de contrapô-los, comparativamente, aos artistas baianos e suas realizações. Penso em analogias, seguindo as pegadas de Maffesoli (2005, p. 74): analogias "nos ensinam 'que tudo se relaciona com tudo'" e explicam a "inextricável necessidade da sombra e da luz". O objetivo é enfatizar, na multifacetada cena, a contaminação de uns e outros pelas idéias, pela criação artística, pela ideologia e por novas formas de produção que circulam entre aqueles que fazem teatro no Brasil. Embebidos de romantismo revolucionário, traço presente tanto na corrente nacional-popular quanto na experimental imersa na contracultura, os artistas fazem não só do palco a sua trincheira: muitos se engajam na luta política onde ela possa realizar-se, à luz do sol ou na clandestinidade. Para melhor situar o conceito de romantismo revolucionário, tomo como referência as reflexões encontradas no livro *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.* (RIDENTI, 2000)

Inspirando-se no sociólogo Michel Löwy e no crítico literário Robert Sayre, Ridenti fundamenta suas conclusões, afirmando que as manifestações estéticas, tanto quanto as políticas, estão permeadas por valores e sentidos propugnados por uma visão muito ampla do ideal romântico, que se caracteriza por crítica e negação da modernidade capitalista, ou seja, da civilização industrial. Essa atitude configura-se pela procura do reencantamento do mundo a partir da incorporação de elementos arcaicos agregados aos da modernização da sociedade industrial. Tais idéias identificam-se na prática dos artistas que aparecerão ao longo deste escrito.

Por preocupação de clareza, transcrevo os "valores positivos do romantismo" que, a meu ver, também se tornam visíveis não só nas manifestações teatrais, já que subjazem no fazer artístico em geral e na militância dos artistas em sua

> [...] exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade de seu imaginário (ligada indissociavelmente ao combate à reificação e à padronização capitalista, portanto diferente do individualismo liberal); a valorização da unidade ou totalidade, da comunidade em que se inserem os indivíduos e na qual eles se podem realizar enquanto tais, em união com os outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um povo. Assim, a busca de recriar a individualidade e a comunidade humanas seria inseparável da recusa da fragmentação da coletividade na modernidade. (RIDENTI, 2000, p. 27)

Os grupos teatrais e os diretores citados anteriormente inscrevem-se nessa corrente revolucionária. Esses encenadores, mais especificamente José Celso Martinez Corrêa, intensificam a pesquisa de novos meios de comunicação com a platéia, explorando a escritura cênica sob uma "nova" ótica, aquilo que é definido como uma preocupação: a criação de um "teatro dialético brasileiro da crueldade [...]. Que não é da marginalização, da exceção. Mas a crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda sua pequenez ridícula". (BORGHI, 1968 apud STAAL, 1998, p. 167) Trata-se de uma leitura muito particular da "crueldade artaudiana", proposição que vai permear a cena em transe a partir de variadas leituras do autor francês Antonin Artaud, seja para mostrá-lo de maneira superficial e estereotipada, seja para fazer uma leitura mais vertical de sua obra.

As proposições de Antonin Artaud começam a ser introduzidas nos processo criativos de encenadores brasileiros naquilo que elas têm de mais visceral: o teatro como um ritual sagrado (místico, mas sem Deus). Ao trazer seus princípios para o centro das ações, os artistas querem tocar o espectador na profundidade do seu ser. Constroem um teatro integrado à vida. Exortam à participação, daí a sua conotação de ato festivo-político em que as forças dionisíacas são potencializadas, não apenas no imaginário, mas concretamente também nos elementos da cena de forma orgânica.

A visão radical de Artaud põe em movimento o pensar inteiro, longe daquele distanciamento de quem olha para as coisas como se delas estivesse afastado. Sua ação pensante é mergulho vertical. Ao constatar a crise na cultura e na civilização em virtude da dissociação existente entre a cultura e a vida, Artaud pede cataclismos, peste, crueldade. E é na arte, no teatro, que ele centra a sua ação vivificante, onírica. O palco deve expor os abscessos, potencializando o horror, para afastar os espectadores das abjeções, da

artificialidade, dos jogos maléficos impostos ao outro, das relações apoiadas na falsa moral burguesa. Para Artaud, é preciso acordar a força dos indivíduos para eles voltarem a querer.

Se a cultura ordena a vida, como pode dissociar-se dela? Eis aí um paradoxo. Artaud expõe suas questões de forma tão visceral que elas não se encaixam no discurso da racionalidade positivista, do mundo organizado em categorias estanques. Em Artaud, o poético e o político se entrelaçam. O olhar distanciado, desinteressado, as redes de proteção colocadas entre os sujeitos e o mundo terminam por gerar a crise. A resultante é o estado de ruptura entre as coisas, as palavras, os signos, conforme o artista. Aceitar a cisão entre a cultura-civilização e a vida é retirar da cultura-civilização a sua força, a sua capacidade transformadora, a força contida na linguagem, que é carne. Em Artaud a carne se faz verbo. A linguagem como crueldade, como uma peste criadora desestabiliza o mundo construído, ordenado e asséptico da fabricação cultural. A crueldade como cautério para destruir a postura "que desenvolveu até o absurdo essa faculdade que temos de extrair pensamento de nossos atos ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos". (ARTAUD, 1985, p. 16)

No caso de *Roda Viva*, o espetáculo investe-se da ritualidade litúrgica para desnudar valores burgueses da classe média. Esse público de classe média corre ao teatro para assistir à ascensão e à devoração de um ídolo da música popular, sujeito de uma engrenagem que o aliena, sugando-lhe suas pulsões vitais. Sobre a montagem polêmica, que gerou tantas reações, José Celso afirma:

> *Roda Viva* é o prazer do espetáculo, para desmistificar a abstração, a frieza e o papelão: imagem real, o verdadeiro, o apetite. Sair com apetite. Com o conhecimento sensitivo. Conhecimento através da ação: teatro. Arte teatral pela sensibilização de uma ação. A libertação da sensualidade através de sua reconciliação com a razão. A vinculação da arte ao princípio do prazer. [...] É Baal. O instinto, a libido, a imaginação criadora. Se não se pode ser livre de fato, pode-se ser no sonho, e o sonho pode ser uma forma de realidade. (MARTINEZ CORRÊA, 1968, apud STAAL, 1998, p. 119)

Nas palavras de José Celso estão contidas idéias significativas do "espírito do tempo" que acompanhou uma geração de artistas em seus procedimentos, carregando a cena de conteúdos metafóricos e oníricos, escancarando-a em alegorias. Esse pensar-fazer "revolucionário" que se processa na cena teatral concentrada no Sul do país atinge também a Bahia. O impacto causado pelas montagens de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* encontra eco entre os artistas baianos, que aderem ao "movimento". Assim é que dois

espetáculos anunciados para a temporada de 1968 "se apresentam, se identificam, se caracterizam, enfim, por um afastamento total do 'habitual', do corriqueiro", como afirma Jurandir Ferreira em sua coluna Teatro em Foco – Diário de Notícias, em 2 de março de 1968. Ao tratar dos espetáculos de Álvaro Guimarães (*Uma Obra do Governo*) e João Augusto (*Stopem, Stopem!*), o colunista insiste em afirmar que eles vão contribuir para romper com o tradicionalismo no teatro.

Para Álvaro Guimarães, montar um espetáculo que atenda "apenas à célebre 'universalidade'" de valores, não tem sentido. O que interessa para o encenador é a proximidade entre o espetáculo e o público. "O teatro tem que ser diretamente integrado na vida do seu público, no seu dia-a-dia" (Diário de Notícias, 16.03.1968), aponta Guimarães.

Na visão de João Augusto, o teatro na Bahia segue três tendências, uma absurda, uma comercial e a terceira *romântica*. Para o encenador, os românticos caracterizam-se por uma vocação de artesão. São os artistas obstinados, lançando-se alegremente na ação. "Esgotam-se pela alegria de criar", não importando as condições adversas, as limitações, perseguindo uma identidade que os coloque diante do público como sujeitos culturalmente conseqüentes e comprometidos. Diferenciam-se dos que se enquadram na tendência absurda, aqueles que fazem "teatro pelo teatro, pelo amor do teatro, pelo prazer do teatro, inteiramente desorganizados, voltados todos para si mesmos, alimentados por uma vaidade neurótica e uma vocação distorcida". Distanciam-se da tendência comercial, que vê o teatro como uma mercadoria, o que, para João Augusto, reflete a visão que o burguês tem da vida: "subespécie de mercadoria". Os "românticos", no entanto, buscam soluções para enfrentar as imposições da infra-estrutura que terminam por absorver suas forças, alienando-os como artistas. Seguindo-se as passadas do encenador, conclui-se então que, para reencantar o mundo, é necessário uma postura realista, que quebre o círculo vicioso dos que "revivem o mito de Sísifo".

Nesse panorama onde vicejam tendências diversas, as forças vanguardistas colocam-se frontalmente contra a corrente do teatro estratificado, com seus espetáculos construídos sob os códigos do realismo esgotado, fonte onde a televisão vai beber, ao transferir para a novela todo seu arcabouço de maneirismos. A corrente que se coloca à frente mergulha fundo na construção da cena longe da rigidez das formas mantidas pelo "esquemão antigo" – o teatro comercial, o teatro de protesto – para atingir o público por outras formas de comunicação, como a do trabalho do intérprete. Para esclarecer, tomo as palavras de Klaus Vianna:

> O teatro antigo, nascido e alimentado pelas várias escolas, possibilitou e ainda continua criando os famosos "tipos", verdadeiros marionetes nas mãos dos diretores trei-

> nados e ensaiados para 'existirem' no pequeno instante do desenrolar da peça e na prisão da caixa do palco. (Jornal da Bahia, 11.08.1972)

Em sua visita a Salvador, para ministrar uma oficina, depois de ter realizado a preparação corporal do elenco de *Hoje É Dia de Rock*, de Zé Vicente para o Teatro Ipanema, Klaus Vianna objetiva seu trabalho de expressão corporal por outro ângulo. Propondo-se a fazer com que os atores quebrem as barreiras, expandindo aquilo que eles têm dentro de si, "cada um criando livre de formas estabelecidas, à sua própria maneira", Vianna indica de que maneira o teatro transita no palco da contracultura.

Os sujeitos embebidos de romantismo e desejosos de individuação tomam a cena em transe sob novas referências. Usam dos procedimentos experimentalistas herdados da superposição de elementos vanguardistas consolidados ao longo das primeiras décadas do século XX, em uma releitura antropofágica.

A luz dos refletores varre o tablado, ilumina a cena, clareia a memória, para que as lembranças não se percam na afasia – incapacidade de lembrar palavras – ou na apraxia – impossibilidade de recordar gestos e ações. A capacidade para rememorar é ferramenta necessária para conferir sentido ao passado (CHAUI, 1994), fazer luzir a inquietude e o experimentalismo laboratorial contidos nele. Assim evidencio as transas estético-teatrais que trafegam pelo cotidiano, alterando comportamentos.

Segundo Ato

O Teatro Iluminado de Sol

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de Sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Caetano Veloso

Cena 1 – Escola de Teatro e as novas tendências

Em Salvador, na Bahia, a tendência prefigurada na cena teatral paulistano-carioca aparece, no primeiro momento, nos trabalhos de Álvaro Guimarães, João Augusto e Orlando Senna, *com ênfase no viés tropicalista, contaminado por elementos da estética brechtiana*. Sob esta ótica, são concebidos e encenados os espetáculos *Uma Obra do Governo*, título dado à montagem do texto *Odorico, O Bem Amado*, de Dias Gomes, dirigida por Álvaro Guimarães; *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo, com direção de Orlando Senna, e *Stopem, Stopem!*, de vários autores, com direção de João Augusto e Haroldo Cardoso.

Nos três espetáculos verificam-se os elementos recorrentes da estética tropicalista. A alegoria, a mistura de gêneros teatrais impregnados de deboche, o melodrama, o escracho, a chanchada, o teatro de revista, uma pitada operística e ingredientes da cultura de massa utilizados não apenas de forma crítica, mas assumidos como parte da poética do espetáculo. Ao mesmo tem-

po inserem-se na cena das três montagens, mais precisamente em *Stopem, Stopem!*, a descontinuidade, a fragmentação, o aparte, a teatralização, ecos do distanciamento brechtiano. Sobre a montagem, Glauber Rocha afirma ser um "documento vivo, atuante, agressivo e original da realidade brasileira de ontem e de hoje [...] uma estrutura aberta, uma neo-tropicália" (Jornal da Bahia, 18.05.1968), embora João Augusto se negue a filiar a montagem ao tropicalismo. Mas, tomando-se os títulos do espetáculo *Stopem, Stopem!* como um dado significante – *A Ilha dos Papagaios na Véspera da Descoberta*, *Sou Elegante por Amor à Pátria*, *A Trave do Olho* –, constatam-se aí conteúdos metafóricos muito ao gosto dos tropicalistas.

Para melhor compreensão do que seja um espetáculo tropicalista, tomo como referência os elementos que aparecem na encenação de *O Rei da Vela*, declarados por Zé Celso no *Manifesto do Oficina* (São Paulo, 4 de setembro de 1967) e nas entrevistas concedidas quando do lançamento do espetáculo: a utilização exarcebada das fontes do teatro de revista, da ópera e do circo utilizadas de maneira não hierarquizada; a colagem e a construção não linear, o assumido mau gosto, o lixo e o luxo da sociedade de consumo; a pornografia, o deboche veiculado pela representação "chanchadeira" dos filmes da Atlântida; a quebra da estrutura aristotélica formal de uma peça. Por fim, a linguagem dos meios de comunicação de massa e a promoção da estética do mau gosto.

Diante do panorama cultural que se configura no final da década de sessenta na cena teatral baiana, com seus "agitos" e discussões, a Escola de Teatro mostra-se aquém do papel significante que teve até 1964, quando se mostrou inovadora, produzindo trabalhos marcantes e dando novos rumos para o fazer teatral na Bahia. O Teatro Santo Antônio, local de encenações memoráveis, passa a ser cedido para as produções que se dão fora da Escola e que ali são abrigadas não por critérios artísticos, mas por injunções de outra natureza. As produções dos alunos do Curso de Direção Teatral não conseguem se concretizar, mesmo considerando as palavras de Antônio Barros, diretor da instituição.

> Compreendo que a Escola de Teatro é substantivamente uma escola e adjetivamente um teatro. Isto vale dizer que as nossas realizações dramáticas devem ser entendidas como trabalhos escolares. Isto é um laboratório, uma casa de ensino, em que as aulas práticas são os espetáculos que montamos. A escola não deve competir com os grupos teatrais. Devemos, isto sim, ajudá-los franqueando a casa e os serviços que aqui podem ser realizados [...]. A Escola de Teatro da Bahia, não pode, atualmente, fazer grandes espetáculos. A fase de Martim Gonçalves, que foi necessária para implantar o teatro, está ultrapassada. Agora só podemos e devemos realizar espetáculos experimentais. (A Tarde, 29.04.1967)

A citação indica a situação da Escola de Teatro em 1967 e retrata de que forma seu diretor compreende o fazer teatral no espaço onde ele é ensinado. Ao colocar os "grandes espetáculos" em um campo e os "experimentais" em outro, não deixa de emitir um juízo de valor. Aceitar a Escola, naquele momento, como um laboratório é apenas uma questão de discurso. A sua prática nega tal afirmação. O acontecimento mais visível da Escola é a produção do Diretório Acadêmico, que se junta ao Grupo Teatral Época para realizar a montagem de *Além do Horizonte*, de Eugene O'Neill, com direção de Arivaldo Barata.

A montagem ocupa as colunas teatrais dos jornais soteropolitanos em função dos incidentes ocorridos na sua estréia. Para se ter uma medida do ocorrido, transcrevo os comentários de Vieira Neto:

> Foi deveras lamentável o que ocorreu [...] quando pessoas que se dizem intelectuais soltavam piadinhas e prorrompiam em estridentes gargalhadas sem motivo justo, dando mostras evidentes de falta de educação e desonestidade, numa tentativa abominável de prejudicar o trabalho realizado pelos alunos da Escola, que se não chega a ser bom espetáculo como seria de desejar, nem por isso deixa de ser válido levando-se em conta tratar-se de um trabalho de estudantes não profissionais. (A Tarde, 26.07.1967)

Na tentativa de conferir mais visibilidade à Escola de Teatro e proporcionar aos alunos o contato com um diretor que venha a realizar não apenas o trabalho artístico, mas dar um suporte ao fazer, atuando pedagogicamente, o diretor Antônio Barros viaja ao Sul do país, a fim de contratar um profissional para o cargo, em falta na Escola.

Tal viagem produziu notícias nos principais jornais da cidade. Nelas, afirma-se a necessidade de a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia recuperar o seu antigo prestígio, não somente pela realização de espetáculos como também procurando preencher as "cadeiras vazias", cumprindo assim seu papel de centro formador de intérpretes e diretores. Ao se manifestar sobre o assunto, Francisco Barreto faz o seguinte comentário:

> A Escola de Teatro que até pouco tempo foi uma das unidades universitárias que mais projetaram o nome artístico da Bahia, conseguindo que essa projeção fosse além das fronteiras nacionais, não pode, nem deve continuar como está. Era ela, tecnicamente, a bem mais equipada no continente latino americano [...], com uma equipe de professores dos mais gabaritados no ensino do Teatro. [...]. Depois veio o ostracismo quase completo; não fossem as montagens de espetáculos itinerantes. Como estabeleci-

> mento de ensino decaiu [...]. A redução de verbas no orçamento da Escola de Teatro, agravada por outros motivos, talvez tenha concorrido para o estado a que chegou. (A Tarde, 04.08.1967)

Em seguida, o colunista vê duas possibilidades para o soerguimento da Escola: a contratação de um diretor artístico e a presença de Roberto Santos à frente da Reitoria. Para Francisco Barreto, o fato de o reitor ser filho de Edgard Santos, fundador da Escola de Teatro, abriria novas perspectivas para o estabelecimento de ensino. Barreto expressa o desejo de ver a instituição retomar seu papel como irradiadora de idéias e propostas estéticas, como fora nos oito primeiros anos de sua existência, sem considerar as diversas variantes que aparecem naquele momento histórico.

A viagem de Antônio Barros não foi em vão. Efetua-se a contratação do encenador Alberto D'Aversa, artista com larga experiência, tanto no Brasil quanto na Argentina e na Itália, de onde é originário. Vivendo em São Paulo, o diretor Alberto D'Aversa é apresentado ao público soteropolitano como professor de Filosofia e Letras pela Universidade de Milão e diplomado em Direção Teatral pela Academia de Arte Dramática de Roma, titular na Escola de Arte Dramática de São Paulo, tendo realizado trabalhos no Teatro Delle Arti, em Roma, no Teatro Cervantes, em Buenos Aires, no Teatro Brasileiro de Comédias, na Companhia Nydia Lícia e na Companhia Maria Della Costa.

Alberto D'Aversa realiza as montagens de *Os da Mesa Dez*, de Osvaldo Dragún, e *Esta Noite Improvisamos*, de Luigi Pirandello, ambas em 1967, para a Escola de Teatro. Para o Teatro de Arena da Bahia dirige *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos. Encenador competente e conhecedor da geometria do palco, D'Aversa não introduz a Escola de Teatro na rota das novas tendências. Essa observação não diminui o valor de seu trabalho junto aos alunos-atores, antes o insere na diversidade que a cena em transe faz aparecer.

Cena 2 – Olhar dos críticos baianos sobre Alberto D'Aversa

Sem a pretensão da exaustividade, registro as opiniões dos críticos alertando para o fato de que essa apreciação é traduzida por *impressões* sobre as obras e não por uma *análise* acurada do que se passa no espaço cênico. A primeira montagem, *Os da Mesa Dez*[6], não causa boa impressão

[6] ELENCO I: Maria Idalina (Maria), Carlos Pinto (José), Lúcia De Sanctis (Atriz), Harildo Déda (Ator I), Antônio Miranda (Ator II), Onaldo Pessoa (Ator III). ELENCO II: Zoíla Barata (Maria), Adson Lemos (José), Idelcélia Silva (Atriz), Antônio Carvalho (Ator I), Alberto Fáscio (Ator II), Luiz Alan (Ator III). EQUIPE TÉCNICA: Raimundo Melo e Agnaldo Joaquim Santana (Assistentes de Direção), Kleber Marcelo (Contra-Regra), Raimundo Melo (Diretor de Cena), Josito Rangel (Eletricista), Neomar Cidade (Assistente de Iluminação), Alberto D'Aversa (Iluminação, Figurinos, Cenário e Direção). Estréia: outubro de 1967.

ao colunista Vieira Neto, do jornal *A Tarde*, que a vê, apenas, a partir de seus objetivos didáticos, embora ressalte que a produção é para ser vista por um público pagante, "nos moldes profissionais". (A Tarde, 25. 11.1967) Por ser um trabalho artístico-didático, o diretor opta por trabalhar com dois elencos constituídos por alunos da Escola de Teatro, alguns deles, como é o caso de Adson Lemos, Harildo Déda, Carlos Pinto e Antônio Carvalho, com experiência profissional.

Os dois elencos se encarregam de revelar ao público soteropolitano o autor argentino Osvaldo Dragún, considerado um dramaturgo inteligente e original no tratamento, já um tanto explorado, do tema: o amor impossível entre dois jovens amantes de classes sociais diferentes. O crítico negligencia aspectos estilísticos do texto, como o entrelaçamento da narração rompendo a estrutura linear da ação dramática, recurso que distancia o espectador da corrente emocional provocada pelas personagens que protagonizam a peça – Maria e José. Não observa também elementos narrativos tomados do teatro épico brechtiano nem a utilização de um intérprete encarregado de representar satnislavskianamente o protagonista para criar empatia, enquanto os demais intérpretes revezam-se nos demais papéis, solução experimentada e defendida por Augusto Boal no seu Sistema Coringa[7]. No texto informativo do programa distribuído aos espectadores, Alberto D'Aversa afirma que Osvaldo Dragún é um autor desconhecido para o público brasileiro, da mesma forma que Pedro Martinez, Ernesto Sábato, Martinez Estrada e mesmo Jorge Luís Borges e Bioy Casares, já que "os nossos confins culturais com a Argentina passam ainda por meridianos europeus". Dragún pertence à última geração do teatro portenho. Aquela geração do "dedo no olho, do protesto e, quase sempre, do grito", informada sobre o teatro de Brecht, Artaud e Beckett, que pretende "modificar as estruturas, se não de uma sociedade, pelo menos as de uma cultura teatral". Ao construir sua dramaturgia, o autor abdica das conquistas e dos benefícios de uma linguagem elaborada, que domina, para explorar uma faixa de sensibilidade popular, calcada na aparente simplicidade, mas rica de nuances psicológicas, "generosa em sofridas participações, onde a margem do possível erro é aceita de antemão com coragem crítica".

Considerando que o autor trata a problemática de forma criteriosa, o colunista do jornal *A Tarde* evidencia o "carinho" com que os personagens são construídos, tornando o texto um "poema de rara beleza e encantamento". Lamenta, no entanto, que o encenador não tenha conseguido realizar um espetáculo à altura do material que tinha a sua disposição. Vendo na encenação pressa e descuido, avalia que o não rendimento dos atores, "elemento mais importante num espetáculo teatral", é decorrente dos fatores já mencionados, "sem falar na pobreza do cenário (quase inexistente) e na heterogeneidade do guarda-roupa".

[7] Sistematizado na montagem de *Arena Conta Tiradentes* (1967).

No decorrer dos comentários, Vieira Neto volta a falar sobre o trabalho dos dois elencos, esclarecendo, contudo, não ter visto as atuações de Maria Idalina e Antônio Miranda, pelo fato de não terem atuado no dia em que viu a encenação. Embora tenha afirmado sobre o não rendimento dos alunos-atores, não deixa de destacar a interpretação de Zoíla Barata, "que vivendo Mariazinha por duas vezes, notadamente da segunda vez, reforçada pelo apoio do seu 'partner', Adson Lemos, surpreende, dado o progresso verificado desde a malfadada experiência" de *Além do Horizonte*.

Sobre Adson Lemos, o colunista aponta como um intérprete de "excelente técnica adquirida quando de sua permanência com o Grupo dos Novos", constatação de que o grupo dirigido por João Augusto mostra-se também como um espaço de formação. Sobre os outros componentes do elenco, Vieira Neto não faz considerações, mas não deixa de citar aqueles que poderiam ter se saído melhor, como é o caso do aluno-ator Harildo Déda, um intérprete "com larga experiência no terreno profissional, está irreconhecível, numa atuação fraca e por isso mesmo decepcionante para quem está habituado a vê-lo em boas atuações". Esquece o colunista de levar em consideração as variantes, como, por exemplo, a inadequação ao papel, entre outras, que intervêm no bom acabamento do espetáculo. Sabe-se que tais fatores podem resultar em baixo rendimento interpretativo, mesmo de atores experientes.

Indeciso entre tratar a montagem como trabalho "didático" ou "profissional", o colunista não aprofunda sua avaliação sobre o objeto artístico. Conclui que resta ao público esperar a encenação de *Esta Noite Improvisamos*, de Luigi Pirandello, espetáculo comemorativo do centenário do autor.

Contudo, antes de abordarmos a montagem do texto de Pirandello, registre-se a competência artística de Alberto D'Aversa[8], que o insere na linha dos encenadores que privilegiam a palavra, sem descuidar do acabamento formal do espetáculo. Sua construção cênica é feita no sentido de afirmar a força do texto dramático. Para isso, centra-se no trabalho do intérprete, fator de suma importância para a qualidade do espetáculo e, no caso da Escola de Teatro, para a formação de alunos-atores. Essa qualidade vai aparecer na montagem de *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos, uma produção realizada pelo Teatro de Arena da Bahia. Encarregam-se dos personagens Nina e Zé, os intérpretes Maria Idalina e Lorival Pariz.

As opiniões são unânimes em ressaltar as qualidades da dupla e a eficiência artística que emana do palco do Teatro Vila Velha. Para Vieira Neto, Alberto D'Aversa dirigiu os atores com "mão de ferro", extraindo dos dois o máximo de expressividade para comunicar o universo do texto. Ao trabalhar com uma atriz com pouca experiência, o encenador revela a sua competência, "transformando-a numa boa intérprete". Do espetáculo, construído num

[8] Recomenda-se a leitura de *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*, de Décio de Almeida Prado (2002) para se ter uma medida do trabalho de Alberto D'Aversa.

clima de grande realismo, emoldurado pelo cenário de Emanoel Araujo, o colunista ressalta o "impacto sobre a platéia" dos menores detalhes agenciados em cena. Desde a água, "usada naturalmente por Lorival Pariz ao lavar-se na cena inicial", até a marcação e iluminação funcionam "maravilhosamente", cabendo aos desempenhos o destaque maior na sua apreciação. Para o colunista, Lorival Pariz revela seu talento, criando o personagem Zé nos mínimos gestos e expressões, impressionando, sobretudo, pelo domínio de uma técnica segura e forte poder de comunicação. Quanto a sua companheira de cena, a jovem Maria Idalina, num desempenho surpreendente, vive uma Nina autêntica, real, com seus problemas e frustrações. (A Tarde, 30. 11. 1967)

Atentando-se para as datas em que foram escritas as matérias jornalísticas, ver-se-á que Alberto D'Aversa dirigiu os três espetáculos quase que simultaneamente. *Esta Noite Improvisamos*[9] estréia em 5 de dezembro. Na véspera, o jornal *A Tarde* lança em seu Suplemento extensa matéria sob o título *Centenário de Pirandello é Comemorado na Bahia*. Nela informa-se sobre o autor, cabendo ao professor Antônio Barros falar sobre o valor cultural do dramaturgo. Ao apresentá-lo, utiliza-se de Adriano Tilgher e Benedetto Croce, afirmando que se deve a esses dois autores a interpretação "segundo a qual em Pirandello, artista e não filósofo, não conta o pensamento mas a arte, resolvendo-se assim todo o núcleo da dramaturgia pirandeliana no contraste entre Vida e Forma". O mesmo texto, inserido como apresentação do autor no programa do espetáculo, é creditado a Alberto D'Aversa, para quem Pirandello é o poeta de uma época em trágica crise, não sofisticado nem cerebral, mas poeta desesperado por causas existenciais.

Os críticos Francisco Barreto e Vieira Neto posicionam-se favoravelmente à encenação. Assim se pronuncia Barreto:

> [...] o espetáculo [...] redime a ETUFBA da inatividade em que vive e dos últimos espetáculos sem expressão, montados neste trágico período que atravessa. "Esta Noite Improvisamos", tem a participação de quase todos os alunos da Escola de Teatro, destacando-se Zoíla Barata. [...] De um modo geral, todo o elenco da peça

[9] ELENCO: Eduardo Cabús (Hinkfuss), João Gama (Sr. Palmiro e Velho Ator Brilhante), Dulce Schwabacher (Dona Inácia e Atriz Característica), Sônia dos Humildes (Momina e Primeira Atriz), Harildo Déda (Rico Verri e Primeiro Ator), Nilda Spencer (Totina), Zoíla Barata (Dorina), Conceição Senna (Nenê), Carlos Pinto (Pomaraci), Arthur Ikissima (Sarelli), Deolindo Checcucci (Nardi), Onaldo Pessoa (Pometti), Adson Lemos (Mangini), Idelcélia Santos (Cantora), Virginia Parente de Barros (Menina), Lúcia Di Sanctis, Jaldo Goés, Yara Rosa, Antenor Conceição, Celeste Chiarelli, Raimundo Mello, Robério Marcelo, Euféliх Ferreira, Athenodoro Ribeiro, Luiz Alan, Alberto Fáscio, Heleno Silva e Augusto Pedreira (Fregueses e Espectadores) EQUIPE TÉCNICA: Lúcia Di Sanctis e Robério Marcelo (Assistentes de Direção), Athenodoro Ribeiro (Diretor de Cena), Kleber Marcelo (Contra-Regra), Josito Rangel (Eletricista e Efeitos de Som), José Moreira Daltro (Execução do Cenário), João Gama (Caracterização), Miguel Calombrero (Cenário e Figurino), Alberto D'Aversa (Direção e Iluminação). Estréia: dezembro de 1967.

> tem um bom desempenho, sendo que João Gama, que em "O Gonzaga" teve um dos seus piores desempenhos, neste espetáculo está um ator seguro [...]. Dulce Schwabacher, como sua esposa, também se redime de fracassos anteriores [...]. Do elenco feminino um destaque especial, o desempenho de Sônia dos Humildes. No trabalho dos demais atores, sente-se o pulso forte do diretor Alberto D'Aversa, que conseguiu milagrosamente imprimir um cunho diferente nas interpretações de muitos atores que já vinham cansando pela repetição. (A Tarde, 12.12.1967)

A percepção do crítico com relação ao trabalho dos intérpretes é significativa, convalidando o que se disse anteriormente sobre como o encenador dirige atores, para que os mesmos possam lidar com a palavra e melhor defender as idéias do dramaturgo. Onde Barreto vê milagre constatamos um método de trabalho rigoroso, tendo em vista que por D'Aversa fui dirigido, quando participei como ator do elenco de *Biedermann e os Incendiários*. (1968) Com relação à montagem do texto de Pirandello, assim se expressa Vieira Neto:

> Como trabalho de direção excelente, o espetáculo em si, nem tanto; não sendo uma das melhores peças de Pirandello, "Esta Noite Improvisamos", é antes de mais nada um espetáculo divertido, com um final inesperado e inoportuno. Tudo vai muito bem, num clima ameno e de repente, sem que o público esteja preparado surge o dramalhão na mais alta expressão, culminando com um final novelesco, lamuriento e cansativo. (A Tarde, 12.12.1967)

Nota-se que Vieira Neto não compreendeu a escritura do drama. Deixando de considerar a originalidade da dramaturgia pirandeliana, o crítico se esquece de verificar o rompimento da estrutura dramática levado a efeito pelo italiano, ao expor as alternâncias entre o cômico e o trágico, engenhosamente costuradas para romper com a forma do drama. (GASSNER, 1996, p. 107)

Confirmam-se os desempenhos de João Gama (Sr. Palmiro e Velho Ator Brilhante) e Sônia dos Humildes (Momina e Primeira Atriz), excepcionais, reabilitando-os das malogradas atuações em *Gonzaga*. Sobre Dulce Schwabacher (D. Inácia e Atriz Característica), Neto afirma estar "divina", dominando com muita classe sua personagem. Com relação à interpretação dos outros atores, Vieira Neto faz observações depreciativas, qualificando-as de "monocórdias", "falsas" e "deslocadas". Finalizando sua exegese, elogia os

cenários e figurinos de Miguel Calombrero, a excelente iluminação e *mise en scène* "impressionante" de D'Aversa. Quando Miguel Calombrero é escolhido o "Melhor Cenógrafo" de 1967, o colunista volta a afirmar que os cenários de *Esta Noite Improvisamos* tinham um belo efeito plástico, além da funcionalidade para o desenvolvimento da ação e das marcações criadas por Alberto D'Aversa. Além disso, mostravam uma combinação de cores para a qual a iluminação contribuiu "sobremodo para realçá-las, destacando-se assim, nos mínimos detalhes, o toque de originalidade do seu criador" (A Tarde, 03.01.1968), ressaltando-se a maneira pela qual o crítico aborda o material, adjetivando-o.

Esse olhar apreciativo estará presente ao longo desta narrativa, tendo em vista que o material informativo e analítico, advindo dos críticos, colunistas e jornalistas, é básico na construção desta história. Coube a Vieira Neto, Francisco Barreto, Jurandir Ferreira, Yumara Rodrigues, Roberto Assis, Guido Guerra, Sóstrates Gentil, Nilda Spencer e Bisa Junqueira Aires, entre outros, fazer registro, através da imprensa, da atividade teatral que se torna regular desde 1956, quando da criação da Escola de Teatro por Martim Gonçalves.

Cena 3 – Pelas ribaltas do teatro baiano

A temporada de 1967, em Salvador, inicia em janeiro com a montagem de *Os Estatutos do Homem*, uma produção do Teatro de Máscaras (TEMA). Dirigido por Sóstrates Gentil, o espetáculo é concebido no formato desenvolvido pelo Teatro de Arena e pelo Grupo Opinião, misto de *show* musical e teatro. A produção do TEMA traz como destaque especial a participação do compositor Batatinha, apresentando seus tristes sambas e homenageando Ataulfo Alves, Noel Rosa, Assis Valente. O espetáculo não esconde sua filiação, ao trazer para a cena poemas de Tiago de Melo, Ascenso Ferreira e do próprio diretor, trechos de *Liberdade, Liberdade* e músicas de João do Vale, Zé Kéti e Chico Buarque, tratados na forma conhecida por "teatro de protesto", de comunicação direta com a platéia.

Em *Romanceiro da Inconfidência*, texto poético de Cecília Meireles, encenado por Orlando Senna, encontram-se elementos preconizados pela estética no caminho desenvolvido a partir de *Tiradentes*, levado ao palco pelo Teatro de Arena de São Paulo, ainda que distante do Sistema Coringa proposto por Augusto Boal. O grupo paulista "já possuía uma perspectiva sobre a história e pretende aprofundar uma intervenção sobre a história, uma ação". (MOSTAÇO, 1982, p. 93) Esse teatro de resistência já se havia disseminado por vários grupos, numa tentativa de refletir o seu tempo a partir de um mito, no caso, Tiradentes. Embora concebida de outra forma, a encenação de

Romanceiro da Inconfidência por Orlando Senna objetiva atingir a consciência do espectador, incitando-o à ação. No palco despojado de cenário[10], Senna procura evidenciar as proposições da autora, afirmando que o texto não se constitui uma lamentação sem alternativas "como ocorre sempre na tragédia moderna" (A Tarde, 13.05.1967). Para o encenador, no *Romanceiro* existe um senso de responsabilidade com o futuro, "tanto em relação ao presente do levante mineiro sufocado (a unidade de tempo do espetáculo) como ao nosso próprio tempo". A figura de Tiradentes é posta em cena como um veículo, "um instrumento e uma didática para a real figuração do tema: a idéia libertária", tão cara aos artistas naquele momento em que forças político-partidárias procuram passar do discurso a uma ação mais efetiva, o que provoca fissuras entre as correntes mais ortodoxas da esquerda. Concluindo o artigo publicado no programa do evento, Orlando Senna afirma seu propósito no tratamento dado a Tiradentes para "neutralizar as limitações sociais do individualismo", distanciando-o "dos heróis cinematográficos e dos anti-heróis literários" presentes nas obras atuais, completa o diretor.

Em março, o Governo do Estado inaugura definitivamente o Teatro Castro Alves (TCA). O feito gera muitas notícias e pronunciamentos por parte da intelectualidade baiana. Em sua coluna, *Música*, Carlos Coqueijo Costa afirma a relevância do fato, considerando que, finalmente, a Bahia tem um teatro, "e um teatro à altura". À altura de quê, é o caso de se perguntar. Do movimento teatral, da vida cultural, do passado glorioso da primeira capital? Mas, em seguida, acrescenta:

> [...] é bem verdade que se eu fosse Governo, jamais construiria um monstro daquele. Se a intenção é difundir a arte e a cultura teatral, com aquela dinheirama toda eu edificaria quatro teatrinhos de bairro – bolso, chamados – onde pequenos grupos pudessem levar a cena peças modernas ou clássicas de bom teatro. (Jornal da Bahia, 05 e 06.03.1967)

Feita a observação, lúcida e pertinente, o colunista afirma que o Governador Lomanto Júnior precisava concluir a obra de qualquer maneira, pois encontrou o "sarcófago incendiado". Avançando nas suas considerações, avalia o trabalho desenvolvido pelo Teatro Vila Velha como o melhor em

[10] No palco vazio, Orlando Senna articula texto, intérpretes, luz e música. Sobre a escolha dos temas musicais que pontuam a ação, o diretor afirma suas preferências, Albinoni, Bach e canções sul-africanas interpretadas por Miriam Makeba. Vejamos como Senna justifica a inserção das músicas no espetáculo: "o compositor veneziano nos oferece uma medida extremamente próxima do sentido que Cecília Meireles injetou no seu texto poético: o sentido do impulso esmagado, de vôo contido [...]. Finalmente as cenas-falas finais da prisão de Tiradentes correm paralelas a *Paixão Segundo são Mateus*, de Bach, numa busca mais razoável que sensorial de interpretação dos dois elementos, música e palavra". (A Tarde, 13.05.1967)

Salvador. Acrescento que, com o declínio da Escola de Teatro, a Sociedade Teatro dos Novos assume a liderança e torna-se cada vez mais visível para o público, constituindo um espaço referencial para o teatro baiano.

Segundo Coqueijo Costa, isso é o resultado da ação de João Augusto, "um legítimo homem de teatro, porque homem de cultura geral, inteligência exuberante, visão artística e comercial, e, sobretudo, adstrito à realidade que o cerca" (Jornal da Bahia, 05 e 06.03.1967). A acuidade com que ele descreve João Augusto como um homem de teatro revela diversas facetas dessa personalidade importante para a construção da História do Teatro na Bahia. Junte-se a elas a capacidade do encenador de aglutinar pessoas em torno de seus projetos criativos e de pôr em prática o fazer-pensar teatral, o que tornou o Grupo dos Novos um marco em Salvador.

Como encenador e figura central da atividade do grupo, João Augusto sabe o que não é possível fazer dadas as condições internas e externas, mas realiza, e bem, o que pode tirar de seu meio, "dos artistas e da coisa que dispõe para encenar". Por esses motivos, seu nome é sugerido para dirigir o TCA. Recém-inaugurado, o Teatro Castro Alves é visto, ironicamente, por Coqueijo, como o "colosso do Campo Grande" ou como um "transatlântico de luxo". A questão posta é se João Augusto "vai querer desembarcar de sua lanchinha – o Vila Velha – para assumir" a empreitada de comandar o Teatro Castro Alves. Fato que vem a acontecer, embora por curto período, quando é substituído por Orlando Senna.

Além da preocupação com a direção da casa de espetáculos, outra pergunta toma vulto entre os artistas de teatro: como alimentar a programação do TCA, com espetáculos produzidos na Bahia ou vindos de fora? Visto que há uma crise de valores, identificada por Sóstrates Gentil quando aponta a inexistência de grupos teatrais baianos na programação inaugural da casa, uma das soluções possíveis para a modificação desse quadro estaria, no dizer do crítico, na Escola de Teatro. Para tanto, o espaço universitário deveria ser olhado com mais atenção pela Reitoria, "como fez nos tempos de Edgard Santos".

Tomando como referência a Escola no tempo em que Martim Gonçalves era o diretor artístico e administrativo, Gentil infere que a instituição poderá preparar equipes, organizar espetáculos, ampliar o público, desde que haja pessoal preparado para desempenhar as funções artístico-pedagógicas, argumentando da seguinte maneira:

> [...] arte, afinal, não é atividade supérflua. Não é luxo. É uma necessidade para todo o povo, educando, pondo o homem na sua verdadeira posição, dentro de uma orientação humanística. Criticando e acrescentando experiência para o desenvolvimento sócio-político do indivíduo. (Jornal da Bahia, 07.03.1967)

Para que isso aconteça, confia o crítico na ação do reitor Miguel Calmon e na direção da Escola de Teatro. Essas ações criarão as condições para o aprofundamento do fazer teatral, com a contratação de "nomes nacionais e internacionais para orientar os cursos da unidade de teatro da UFBA, para que possamos corresponder ao grande [Teatro] Castro Alves, que nos deu o Governo do Estado".

Em abril, com a apresentação de *Rosa de Ouro*, o TCA dá continuidade à programação comemorativa de inauguração. O fato continua gerando notícia e Francisco Barreto pergunta: "que irão fazer os dirigentes do Teatro Castro Alves para que não haja interrupção nas suas atividades, o que, além de ser prejudicial para a nova casa de espetáculos da Bahia viria trazer sérios prejuízos financeiros?" (A Tarde, 27. 03.1967). Barreto questiona se o Governo do Estado tem condições de contratar companhias do Sul e se os grupos locais conseguiriam "montar peças" que possam ser levadas ao TCA. Afirma ainda que, "em outros tempos", a Escola de Teatro poderia salvar a situação. E acrescenta: "hoje, no desprestígio em que se encontra, seria perigoso pensar-se em tal. Não tem a Escola de Teatro condições para montar espetáculos nem mesmo para serem levados no Teatro Santo Antônio, graças ao estado em que a deixaram chegar". No entanto, é no palco do Santo Antônio, cedido aos grupos extra-Escola, que a temporada vai ser alimentada.

Identifico nas afirmações de Coqueijo Costa a defesa do espaço dos Novos, na figura de seu animador, João Augusto, e nas de Gentil e Barreto a da Escola de Teatro, evidenciando as linhas divergentes entre os dois espaços. Tal atrito remonta a 1959, quando se deu o rompimento de João Augusto com a Escola de Teatro, juntamente com o grupo de alunos fundadores da Sociedade Teatro dos Novos (LEÃO, 2006). Ainda que a unidade universitária esteja enfraquecida, Gentil vê possibilidades para a sua reafirmação no cenário artístico-cultural da cidade. O que, segundo Haroldo Cardoso, não acontece. Em entrevista a Yumara Rodrigues, o ex-aluno e diretor teatral afirma o seu ponto de vista:

> Os cursos da ETUFBA não têm os mínimos requisitos para formação (real) de um diretor ou do que quer que seja. Quando muito informa, em caráter precário, e isto justifica a sua existência. A culpa cabe aos culpados [...]. É preciso antes de tudo que haja Escola, no seu sentido mais amplo. E depois, bons professores não fazem mal algum. (Jornal da Bahia, 23 e 24.04.1967)

Constatada a fragilidade da Escola de Teatro, outros problemas se apresentam para o teatro baiano. Um deles é a situação de dependência com relação ao Sul do país. E essa dependência não se mostra apenas em termos econômicos, mas, principalmente, como baliza artística ou como espaço possível, onde se possa sobreviver profissionalmente. Comentando sobre a frieza com que o público baiano recebe as produções locais, Harildo Déda observa que tal situa-

ção tem que ver com a dependência econômica e cultural a "que nós do Norte e Nordeste estamos submetidos em relação ao Sul" (Jornal da Bahia, 11 e 12.06.1967). Prosseguindo, ele afirma: "qualquer montagem de grupo do Sul é bem recebida pelo público seja esta montagem de boa ou má qualidade".

Cena 4 – Os artistas e a crise do teatro

Outro problema diz respeito à crise. "Gente de teatro", atores, diretores, autores, críticos manifestam-se com relação à questão, variando as colorações: realistas, otimistas, pessimistas. De acordo com Haroldo Cardoso, o teatro baiano sempre esteve em crise, "modernamente, um fenômeno observado mesmo nas melhores famílias. De modo que o fato de estarmos vivendo este fenômeno já é por si só animador [...] prova que estamos vivos".

Na visão do ator Eduardo Cabús, "o atual movimento teatral é fruto da árvore plantada [...] pela Escola de Teatro e que o surto é deveras animador, não conseguindo ninguém a essa altura dos acontecimentos alterar sua força, ainda que utilize os métodos mais maquiavélicos" (A Tarde, 06.04.1967). A atriz e professora da Escola de Teatro Sônia dos Humildes faz a seguinte avaliação:

> As perspectivas, hoje, são muito mais animadoras do que ontem, não tenho a menor dúvida. Quando comecei a fazer teatro quase não existia público e era justamente a época em que na Bahia não eram consideradas "de bem" as pessoas que se dedicavam ao teatro. Hoje [...] esse preconceito já está superado, já temos um público que vai ao teatro, não como passatempo [...] mas porque necessita da coisa em si [...]. A situação do nosso teatro hoje, é das mais alvissareiras, não tenhamos a menor dúvida. (A Tarde, 28.04.1967)

No que concerne ao "progresso" do teatro na Bahia, a atriz e diretora Lena Franca considera que

> em 1966, houve um movimento intensivo, mas as previsões não se fazem otimistas, uma vez que surgiram vários Grupos, mas estes não se consolidam e com o mesmo ímpeto com que aparecem, somem, como por encanto, sem possibilidade de soerguimento. (A Tarde, 01.02.1967)

Adiantando-me no tempo, vejo nas palavras de Álvaro Guimarães – "andamos pouco, e com muito esforço" (Verbo Encantado, outubro de 1972)

– a constatação de um permanente questionamento sobre a realidade teatral soteropolitana que se apresenta frágil, intermitente. O encenador lamenta a falta de continuidade dos trabalhos que se propõem a romper com a tradição, para configurar-se como uma atividade de pesquisa na linguagem. Guimarães toma a encenação de *Macbeth* (1970), por Enrique Ariman, como "o único e importante e fantástico acontecimento do teatro brasileiro", um evento logo relegado à sombra, ao esquecimento, completa o encenador baiano. Álvaro Guimarães aponta a falta de consistência do que vai à cena, embora reconheça a energia de Deolindo Checcucci (*Nosso Céu Tem Mais Estrelas*), de Carlos Ribas (*O Marinheiro*), de Jesus Chediak à frente da Escola de Teatro, "que conseguiu com seus delírios fazer daquilo uma coisa viva", ou Athenodoro Ribeiro com seu *Diário de Um Louco*, realizado em um ônibus. Tudo isso, no entanto, não satisfaz, tal a fugacidade das propostas, o que leva Álvaro Guimarães a colocar-se expectante: "Aguardamos, ou não? um sinal. Nem que seja interplanetário, uma magia, uma beleza para os nossos olhos cansados de cinza e ouvidos tensos de lamentos."

Cabe a Orlando Senna elaborar a mais extensa lista de problemas do teatro baiano no final da década de sessenta. O encenador os vê como problemas reais e nem sempre com possibilidades de serem solucionados. Para melhor compreensão dos problemas que aparecem no cenário teatral da Bahia, registro todos os itens apontados por Senna. Quando falo Bahia, entenda-se a capital, Salvador, onde acontece o maior fluxo do fazer teatral. Com essa afirmação, não estamos negando aquilo que se fez fora da capital, visto que em várias cidades do interior existiam grupos trabalhando. Na década de sessenta, em Feira de Santana, uma movimentada ação de teatro amador – constatada por mim, tanto como espectador quanto como participante do Teatro Experimental de Feira (TEF) anima a cena feirense juntamente com o Movimento Teatral e Artístico (META) e a Sociedade Cultural e Artística de Feira de Santana (SCAFS).

Orlando Senna considera como problemas os seguintes pontos:

> a) falta de uma ajuda governamental organizada; b) *a falta de casas de espetáculo*; c) *a falta de uma crítica especializada*; d) a *falta de um público* interessado bastante *numeroso para garantir uma renda comercial*; e) *as verbas curtíssimas destinadas à Escola de Teatro*, o que impede que a mesma mantenha cursos de grande nível; f) a ausência de cultura teatral e aprendizado técnico na maioria das pessoas que labutam com teatro em Salvador; g) a inexistência, com uma ou duas exceções, de autores de textos teatrais; h) o *mau entendimento do que seja um espírito profissional em teatro e das responsabilidades conseqüentes*, a confusão que se faz entre teatro e vida teatral – cuja diferença é a mesma entre literatura e vida; i) a ausência muito constante de um sentido popular em nossas montagens. (Jornal da Bahia, 14 e 15.05.1967, grifo meu)

Diante desse quadro, compreendido pelos artistas como uma situação de crise, o Governo do Estado, pelas atividades iniciadas no Teatro Castro Alves, ensaia os primeiros passos no sentido de implementar seu projeto cultural, apoiando a produção local ou tornando-se também produtor, conformado a um modelo comercial, mas investido de um verniz artístico-cultural, como pode ser caracterizada a montagem de *Gonzaga*, de Castro Alves, que estréia em outubro. Mas, antes de tratarmos do drama romântico do poeta baiano, é importante registrar que a primeira encenação, genuinamente produzida em Salvador a estrear no palco do Teatro Castro Alves é a de *A Gata Borralheira*[11], de Renato Viana e Miguel Calombrero. Dirigida por Manoel Lopes Pontes, para o seu Teatro de Equipe, o fato torna-se um marco. Primeiro pelo significado apontado acima e, segundo, por uma encenação destinada às crianças ocupar o palco nobre da cidade. Outro aspecto significativo diz respeito ao próprio espetáculo: grande elenco, inúmeros figurinos e cenários, "uma montagem difícil, e que dá grande margem de criação, quer ao diretor, quer ao ator", conforme Lopes Pontes. (Jornal da Bahia, 29.06.1967)

A escolha do TCA para as apresentações da grande produção foi determinada por uma concepção que requeria um palco de grandes dimensões e condições técnicas. O encenador reconhece, entretanto, que a "imensidão" do palco lhe criou dificuldades quando da feitura do espetáculo, principalmente "este, em que tudo depende do ritmo, entradas e saídas de cenas precisas, um palco grande demais dificulta as coisas. Mas, creio que também conseguimos vencer esta barreira". O espetáculo é bem recebido pela crítica e pelo público e consolida Manoel Lopes Pontes como empreendedor na área do teatro para crianças e jovens, embora não se limite a produzir e dirigir para este público.

Cena 5 – Projeto cultural do estado

Em meados do ano, cerca de mil intelectuais baianos, conforme José Augusto (A Tarde, 19.07.1967), entregam ao Governador, Luís Viana Filho, um memorial solicitando modificação no artigo número 3 da lei 2435, do Fundo de Cultura e Ensino Superior. No documento, apontavam a necessidade de se fazer uma distribuição mais harmônica dos recursos do Fundo, a exemplo do que vinha ocorrendo no Sul do país, onde a ajuda aos setores culturais acontecia por meio de um financiamento a longo prazo, a juros baixos, com garantia da própria obra.

[11] ELENCO: Carmem Lúcia (Cinderela), Maria Lígia (Madrasta), Mário Gadelha (Rei), Adson Lemos (Príncipe), Conceição Senna e Paula Martins (Irmãs), Waldemar Nobre (Bobo), Cláudio Barreto (Ministro), Maria Antonieta, Cordélia Ribeiro e Suely Seixas. EQUIPE TÉCNICA: Zilda Nogueira (Costureira), Angélica Lopes Pontes (Direção de Produção), Miguel Calombrero (Cenários e Figurinos), Manuel Lopes Pontes (Direção). Estréia: junho de 1967.

Na impossibilidade de se conseguir esse tipo de financiamento nos bancos oficiais, os signatários "tomavam a liberdade" de sugerir que do Fundo de Cultura e Ensino Superior se destinasse uma parcela para a criação de um Fundo de Financiamento aos grupos teatrais e aos produtores de cinema. A ação dos artistas e intelectuais fornece pistas para se entender a dinâmica entre o poder estadual e os produtores de bens culturais. Enquanto isso, o Departamento de Ensino Superior da Secretaria de Educação e Cultura investe na produção de *Gonzaga*, convidando para a estréia personalidades como Pedro Calmon, Joraci Camargo e o crítico do Jornal do Brasil Yan Michalski.

Sobre a montagem do texto de Castro Alves, o que se pode afirmar é que não correspondeu à expectativa da crítica local. Aponta-se que nem mesmo as adaptações introduzidas em *Gonzaga*[12] conseguiram transformar a peça em um espetáculo "digestivo", opinião creditada a Vieira Neto. Mesmo que o diretor, Orlando Senna, tenha construído a encenação com efeitos plásticos impressionantes, a montagem peca pela falta de ação. "O que se vê em 'Gonzaga' são torrentes de palavras, formando frases realmente bem engendradas, mas desprovidas de vida num palco, porque teatro é ação, movimento e essa dinâmica nunca deve ser esquecida" (A Tarde, 10.11.1967). Os cortes no texto não foram suficientes para estabelecer uma melhor comunicação entre o palco e a platéia. Quanto ao elenco, de "bons atores", era de se esperar que a interpretação corresse satisfatoriamente, o que não se verificou, como nota o colunista: "o trabalho dos atores que deveria ser a preocupação maior de Orlando Senna, se houve a verdade é que não aparece [...]".

Conforme o encenador, o texto de 1867 pode ser transformado em um espetáculo moderno e todo esforço foi feito para estabelecer uma comunicação com o espectador. Sem as modificações, cortes, por exemplo, de 12 mil palavras em um texto de 20 mil, o público de 1967 dificilmente aceitaria *Gonzaga*, tendo em vista que muitas informações e acomodações alteraram o nível de aceitação do público com referência ao teatro. Orlando Senna afirma que o público exige, ao lado de uma solicitação ao pensamento, à atividade, à posição crítica, um esquema de prazer. Para sustentar suas afirmações, o encenador deixa claro que as lições deixadas por Meyerhold, Stanislavski, Gordon Graig e Brecht devem ser estudadas e experimentadas, para que se possa, "num país como o Brasil, escolhermos um tipo de representação, um tipo de teatro" (Jornal da Bahia, 29 e

---

[12] ELENCO: Antônio Pitanga (Luís), Caio Veras (Cláudio Manoel da Costa), Harildo Déda (Silvério dos Reis), José Luís Pena (Tiradentes), José Raimundo (Tenente-Coronel João Carlos), João Gama (Visconde de Barbacena), Kerton Bezerra (Padre Carlos Toledo), Lorival Pariz (Tomás Antônio Gonzaga), Maria Conceição Senna (Carlota), Roberto Santana (Alvarenga), Sônia dos Humildes (Marília), Antônio Miranda, Arivaldo Barata, Cláudio Barreto, Lady Astor, Paulo Fernando, Sônia Noronha, Suely Seixas (conspiradores, soldados, damas e cavalheiros de Vila Rica), Alaíde Canário, Edna Alves, Edvaldo Ferreira, Eufélix Ferreira, Flora Vasconcelos, Gutemberg Dias, Linda Oliveira, Lúcia Di Santis (escravos). EQUIPE TÉCNICA: Yumara Rodrigues e João Jorge Amado (Divulgação), Jorge Salomão (Assistente de Direção), Emanuel Araújo (Cenografia), Miguel Calombrero (Figurino), Waldeloir Rego (Adereços), Lindemberg Cardoso (Música), Roberto Santana (Iluminação), Zilda Nogueira (Confecção de Figurino), José Moreira Daltro (Confecção de Cenário), Sérgio Harfush (Operação de Luz). Estréia: outubro de 1968.

30.10.1967). Continuando sua argumentação, Senna acredita que Brecht é importante, "mas que, em determinadas circunstâncias, a *empatia* (grifo meu) pode solucionar graves questões de comunicação com o público".

Afirmando que as liberdades tomadas com relação ao texto não descaracterizaram a obra do poeta, mas foram feitas para mostrá-lo em sua inteireza, o encenador esclarece ter feito "um único acréscimo ao texto", a sentença de Tiradentes, conforme os Autos da Devassa da Inconfidência. Em sua *mise en scène* utilizou a montagem paralela de cenas e os *flash-backs*, para substituir os longos monólogos por uma ação concomitante com a narração. Deu ênfase especial a Tiradentes, "que interrompe várias vezes o 1° ato nas suas pregações e nas andanças pelos caminhos de Minas Gerais", recurso utilizado para estabelecer um elo de ligação com o momento político e social por que passa o Brasil, confessa Senna.

Ao expor seu pensamento sobre a validade de Castro Alves como poeta dramático na atualidade, Senna toma uma fala da personagem Luís (Antônio Pitanga): – "Quem é branco, quem é feliz não pode compreender esta palavra, Liberdade" e faz as seguintes considerações:

> Se a conotação racial, nesta fala, é motivada pelas circunstâncias, o seu sentido mais profundo permanece em nossos dias; quem é rico, quem é feliz, quem não passa fome, quem não tem de trabalhar 16 horas por dia, quem não sente a dor da vida é bem possível que não atinja o real significado da liberdade. E isto em nossos dias, porque se considerarmos a peça "Gonzaga" quando foi escrita, em 1867, descobrimos com facilidade que Castro Alves foi um dramaturgo de vanguarda. Ele abandona, inclusive, os fatos históricos da Inconfidência Mineira para discutir os problemas da época, levando para [...] Minas em 1789 questões sociais de 1867, sua época, sua luta. (Jornal da Bahia, 29 e 30.10.1967)

Por fim, o encenador localiza, no desenvolvimento dramático de *Gonzaga*, um elemento bastante novo para a dramaturgia da época em que foi escrito: "no último ato, o escravo Luís rompe com a trama, sai de cena para falar ao público no melhor estilo brechtiano".

Na opinião de Yan Michalski, Senna conseguiu vencer as dificuldades de um texto pleno de excessos, de impulso juvenil e ingenuidade romântica. Ao compreender essa verdade, o encenador escapa das armadilhas do longo drama romântico, sem deturpar seu espírito e sua essência. A adaptação feita no original possibilitou a elaboração de uma estrutura dramática muito mais clara, leve e enxuta. As modificações, no dizer do crítico, são perfeitamente legítimas e eficientes no sentido de dar relevo aos aspectos atuais da ação. Cita, por exemplo, a alteração feita no "impraticável final original" da peça,

quando se executava o Hino Nacional e se fazia a leitura de uma inflamada ode patriótica. A solução encontrada por Senna, a leitura da sentença de Tiradentes, é elogiada conforme crítica publicada no *Jornal do Brasil* e transcrita pelo *Jornal da Bahia* (26 e 27.11.1967).

Apontando valores no espetáculo, Michalski evidencia o sentido de atualização, sem que haja desrespeito à essência e ao espírito que caracteriza a concepção geral da *mise en scène*. Filiando-a "nitidamente ao estilo que Jean Vilar elaborou durante a sua gestão à frente do *Théâtre National Populaire*"[13], identifica os valores no cenário reduzido a praticáveis e elementos simbólico-decorativos, na cortina preta ou ciclorama no fundo, nos figurinos de grande riqueza de colorido, possibilitando diversas combinações pictóricas, no uso de atores como elementos de uma cenografia móvel, no emprego intenso e dinâmico de efeitos de iluminação, essenciais para a mecânica do espetáculo, na procura de simplicidade e sobriedade na maneira de dizer o texto, para ressaltar aquilo que há de mais humano nos personagens.

Sobre *Gonzaga*, temos também a opinião de Alberto D'Aversa no *Diário de São Paulo*, transcrita pelo *Jornal da Bahia*, na edição de 26 e 27 de novembro de 1967, da qual destaco o seguinte trecho:

> O diretor [...] adotou o critério de uma estilização histórico-realista, que se de um lado contradizia, às vezes, o ímpeto da frase romântica por outro conferia [...] dignidade a esses absurdos personagens de Castro Alves. Logicamente a plástica prevalece sobre a vivência cênica, a forma foi mais importante que o conteúdo e o espetáculo mais persuasivo que o próprio texto.

Sobre a atuação do elenco, seleciono os julgamentos mais eloqüentes:

> Lembraremos [...] a ótima Sônia dos Humildes, uma atriz de autêntica vibração dramática entre as melhores de todo o teatro nacional; Conceição Senna, que conseguiu fazer

[13] O modelo do Teatro Nacional Popular da França estava sendo experimentado por Osmar Rodrigues Cruz na empreitada junto ao Teatro Popular do Sesi (TPS), em São Paulo, desde 1962. Mantido por uma entidade patronal, o TPS espelhava-se na companhia francesa, reconhecidamente com uma proposta de esquerda. Segundo Álvaro Machado (2004, p. 15), "da idéia francesa de ingressos baratos, a iniciativa brasileira evoluiu para ingressos gratuitos, radicalizando o tema da democratização da cultura". Para Rodrigues Cruz (2001), o TPS centralizou suas idéias sobre teatro popular somadas ao ideário de Jean Vilar e Romain Rolland. Essas idéias traduziam o pressuposto de que "o teatro popular não é um movimento estético, é um movimento social". Através dele, o público toma contato com um repertório que abrange os clássicos da dramaturgia internacional e textos de autores nacionais, encenados de maneira cuidadosa, mas distante das vanguardas e do experimentalismo, apostando na via didática e na relação prazerosa com o fenômeno teatral, para fazer chegar os temas ao público para o qual se dirigia. Na proposta do Departamento de Ensino Superior da Secretaria de Educação e Cultura não se pode afirmar que houvesse essas preocupações, embora a crítica veja elementos da estética do TNP no espetáculo de Orlando Senna.

crível o surreal personagem da escrava Carlota [...]; Lorival Pariz [...], presença, voz, porte, disciplina, ambição e naturais qualidades histriônicas, permitem vaticinar (e nunca foi tão fácil ser profeta) um esplêndido futuro para esse jovem intérprete.

Cena 6 – Apesar da Censura, há criação artística

Ao mesmo tempo que a Secretaria de Educação e Cultura incentiva o teatro, produzindo espetáculos ou viabilizando a apresentação com produções originárias de outras praças, a censura governamental exerce a sua pressão sobre os artistas, como atesta a matéria publicada em *A Tarde* de 11 de setembro de 1967:

> Parece que a censura tomou gosto pela proibição de espetáculos na Bahia. Depois de proibir a apresentação de "A Revolta dos Beatos", espetáculo montado em Feira de Santana, proibiu as apresentações da peça de Ariano Suassuna, "Auto da Compadecida" e quis botar "banca" com o Recital de Poesias que está sendo apresentado pelo Teatro Jovem, desta capital, no Convento da Soledade. *O pior é que parece que na Bahia este órgão é incapaz para julgar espetáculos que podem ou não ser apresentados, sendo necessário fazer consulta em Brasília, para liberá-los. Pelo visto, a função da censura teatral na Bahia é de meros fantoches que não têm competência para dar ou não permissão para a apresentação de um espetáculo.* (grifo meu)

Percebe-se na nota o deslize de se levantar a possibilidade de o organismo censório ter ou não capacidade de julgar espetáculos, como se coubesse e fosse aceitável o julgamento vindo de Brasília. Não se questiona a malfadada ação da censura, mas a competência dos censores baianos, legitimando-se a censura feita pelos funcionários em Brasília, vistos como competentes[14].

---

[14] São inúmeras as pesquisas sobre a ação da censura às artes a partir de 1964. Sobre o tema, recomenda-se a leitura de *Teatro e Poder*, de Tânia Pacheco, in *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Ltda., 1979-1980, 7 v. A autora introduz o tema citando a declaração do Ministro da Justiça, Gama e Silva, em 1968: "Nosso objetivo é ajudar a arte no Brasil [...] dando aos artistas maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades, evitando que um sargento de polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar. 1968 será um ano de tranqüilidade para todos nós, podendo o povo confiar na ação serena do Presidente Costa e Silva." Não fossem Gama e Silva e o general Costa e Silva as figuras exponenciais na promulgação do AI-5, a história que se conta aqui teria um outro rumo. O argumento da competência dos censores é estudado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto na tese *Memória da Ação da Censura sobre o Cinema Brasileiro – 1964/1988*. Informação obtida na *Folha de S. Paulo*, *Folha Ilustrada*, 24 de abril de 2005.

Veremos de que modo os artistas conviveram com a censura, tomando-se, no primeiro momento, o depoimento de Lia Robatto, publicado no suplemento *A Tarde Cultural*, de 27 de março de 2004. Nele, a coreógrafa e professora de dança conta sobre os seus processos criativos e os caminhos que encontrou para desafiar a censura, criando seus espetáculos por meio de metáforas, forma encontrada para compartilhar suas idéias com o espectador. "Meu trabalho não era expresso pelo tema, mas sim no tratamento da linguagem – 'O meio é a mensagem', McLuhan" –, afirma Robatto.

Para Lia Robatto, "a função perversa da censura prévia das obras de arte era coibir a expressão, provocando a autocensura na fonte, pelo próprio artista". Tal fato abortou inúmeros trabalhos e muitos artistas passaram a conviver com o esquema autocensório. No entanto, para a coreógrafa, nos limites impostos pela censura, os artistas conseguiram desenvolver a capacidade de criação e invenção. No seu caso, criar *Sertões*, espetáculo inspirado em Euclides da Cunha, tornou-se um repto ao órgão governamental controlador.

> Como recurso tático para evitar o corte deste trabalho pela censura, solicitei ao comando do Exército informações sobre estratégias históricas de luta armada e de combate à guerrilha, no que surpreendentemente, fui atendida. Tive a coragem de me meter justamente na toca do lobo!

Usando tal artifício, Lia Robatto organiza sua coreografia expressando o tema euclidiano da luta travada em Canudos pelos seguidores de Antônio Conselheiro, "matéria tabu para o Exército na época". Abordar tal tema naquele momento podia suscitar questionamentos que vinculassem a temática do espetáculo aos primeiros indícios de luta armada no país, ao se dar o rompimento de Carlos Marighella com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a formação da Aliança Libertadora Nacional (ALN).

Interessante registrar que, diante da radicalização que se origina no tecido social, contaminando as manifestações artísticas, Lia Robatto afirma filiar-se "numa 3ª Vertente, a arte de vanguarda, rompendo com a dança convencional", aventurando-se em "novos valores conceituais e estéticos". Para ela, os "projetos e as formas de vida", naquele momento histórico, vão da "alienação psicodélica 'paz e amor' ao engajamento na luta política revolucionária". Seguramente não são essas as trilhas percorridas por Robatto na construção dos espetáculos que produziu à época. Suas buscas estéticas dirigem-se para aquele ajuste entre a "preocupação social e seu ideal político-filosófico, sem comprometer [o] trabalho em termos de concepção técnica formal ou de conteúdo" (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 41), configurando os espetáculos como uma manifestação de resistência, sem que a autonomia da obra se perca num discurso político-partidário.

Assim Lia Robatto concebe *Sertões* e *O Boi Espaço* (1967), *O Barroco II* (1968), *Invenções* e *Morte, Paixão e Vida* (1969) para o Grupo Experimental de Dança, sob sua responsabilidade. Plenos de teatralidade, os espetáculos coreográficos apresentados pelo Grupo revelam o trabalho de pesquisa levado a efeito pela diretora-coreógrafa. Os elementos textuais que aparecem em cena mostram a sintonia com as preocupações estéticas do momento, conformados nas transformações das relações palco e platéia, na busca de novos espaços para a representação, na participação do elenco, não apenas como executor, mas como elemento criador do espetáculo, e na escalação de atores para atuar junto aos dançarinos.

Outro espaço ocupado pela atividade artística em Salvador, no final da década de sessenta, o Teatro Vila Velha, do Grupo dos Novos, abriga também produções independentes. Embora desfalcado de seu diretor – tendo em vista que João Augusto se ausenta da cidade para dirigir, no Rio de Janeiro, a peça de Lílian Hellman*, The Little Foxes*, uma produção de Tônia Carrero, sob o nome de *Os Corruptos* –, a Sociedade Teatro dos Novos mantém-se ativa, mesmo levando-se em consideração a opinião dos críticos de que o grupo perdeu a sua força durante a ausência de João Augusto.

Leva-se ao palco do Teatro Vila Velha o espetáculo intitulado *Duas Peças de Chico Pereira*, composto de dois textos curtos, *O Vaso Suspirado* e *A Nova Helena*, do autor paraibano Francisco Pereira da Silva, com direção de Haroldo Cardoso. Cria-se expectativa em torno da montagem, tendo em vista que seu diretor havia mostrado talento ao dirigir uma das histórias da encenação de *Cordel*. Além disso, evidenciara sua capacidade para a direção cênica ao fazer do texto de Stella Leonardo *O Consertador de Brinquedos* uma encenação segura e inteligente, o que não se deu com os textos de Francisco Pereira da Silva.

Lidando com uma temática próxima daquela tratada pelo folheto de cordel[17] e pisando num terreno conhecido, o Grupo dos Novos não consegue alcançar o nível dos espetáculos que João Augusto dirigiu sobre a temática. Tema regional e personagens próximas da realidade dos atores – vigário, beatas, comadres, delegado, prefeito e outras encontradas nas cidades do interior – não conseguem fazer o elenco aproximar-se deles de uma forma não caricatural. O uso de recursos fáceis e repetitivos, tanto pela direção

---

[15] Os "espetáculos de cordel" colocados em cena por João Augusto e outros encenadores que atuaram com o Grupo dos Novos podem ser considerados, com suas variantes, numa linha convergente com princípios do teatro popular propugnados pela corrente nacional-popular. No entanto, para não se fazer uma leitura enviesada do trabalho do encenador, afirme-se que João Augusto não descuidava dos elementos estéticos, formais de seu teatro, como se pode ler, implicitamente, neste texto de sua autoria: "O Teatro (arte coletiva) é, ao mesmo tempo, forma e reflexo das sociedades que ele exprime e que ele anima [...]. O Teatro, por suas virtudes próprias (irradiação direta, interação das presenças humanas, liberdade ao espectador, participação espiritual, etc), tem um lugar privilegiado numa sociedade de trabalho", Plano de Trabalho nº 3. In: Texto do espetáculo *Auto-retrato aos 40 anos*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2004, p. 3. O seu teatro passava ao largo do didatismo das produções do Centro Popular de Cultura, um meio de propagação doutrinária.

quanto pelo elenco, comprometem a realização. Os tipos populares criados por Francisco Pereira da Silva não são aprofundados pelos atores, o que leva Vieira Neto a se posicionar contra a montagem, qualificando-a de decepcionante (A Tarde, 04.08.1967). O colunista se excede nos comentários sobre a encenação, como a exigir maiores vôos criativos sem levar em conta o material que, embora de boa qualidade dramatúrgica, não é um trabalho de fôlego como são outros textos do autor.

Dos intérpretes que compõem o elenco das duas peças, Neto destaca o desempenho de Caio Veras, surpreendente como o Coronel Santana, em *A Nova Helena*; de Mário Gusmão, "o ator correto de sempre"; de Olga Maimone, "num papel feito sob medida para o seu imenso talento de comediante", e de Paula Martins, "soberba em suas duas interpretações, valorizando, com suas 'gags' e trejeitos geniais, textos fracos em algumas situações, tratando-se de peças que se propõem a fazer rir".

Com o retorno de João Augusto que, ao partir para sua cidade natal, Rio de Janeiro, afirmara "não tenho nenhum interesse pelo Sul. A gente deve estar onde é útil" (A Tarde, 03.04.1967), o Grupo dos Novos lança-se na empreitada de realizar o *Festival Molière dos Novos*. Com esse festival, o Grupo comemora três acontecimentos significantes: a visita do ator Coquelin a Salvador, em 1907, quando apresentou, em um único espetáculo, no Polythema Bahiano, o terceiro e quinto atos do *Cyrano de Bergerac* e as *Preciosas Ridículas* [16]; os cinqüenta anos de carreira de Procópio Ferreira, comemorados nacionalmente, e o terceiro aniversário do Teatro Vila Velha. Do repertório do autor francês foram escolhidas as comédias *A Escola de Maridos*[17] e *O Médico à Força*[18], ambas dirigidas por João Augusto e levadas à cena alternadamente.

Ao encenar os textos de Molière, João Augusto exercita as suas potencialidades como diretor, dando uma roupagem nova e dinâmica às comédias, nas quais se nota o toque característico do seu realizador, conforme Vieira Neto, ao comentar a montagem de *O Médico à Força*. Suas obser-

[16] Embora não faça parte do período tratado aqui, vale a transcrição de um trecho do registro feito por Lulu Parola, no Jornal do Comércio, coluna *Cantando e Rindo*, sobre a visita de Coquelin. O trecho da coluna foi republicado no *Jornal da Bahia*, edição de 18 de outubro de 1967. "Não sei que foi maior naquela cena augusta: se da arte, a majestade, em Coquelin glorioso, se da Bahia elegante, culta, nobre e justa, luzindo numa noite pleno céu radioso. Não sei! Os olhos fecho [...] Sonho, e em sonhos vejo Atenas se deslumbrando em triunfal festejo."

[17] ELENCO: Mário Gadelha (Sganarelo), Maria Helena Cardoso (Isabel), Paula Martins (Leonor), Passos Neto (Ariosto), Roberto Duarte (Valério), Carlos Ribas (Ergasto), Cláudia Virgínia (Lisete), Antônio Goés (Comissário), Juca Nunes (Lacaio). EQUIPE TÉCNICA: Maria Helena Cardoso (Figurino), Mário Gusmão e João Augusto (Coreografia), Olga Maimone (Perucas), João Augusto (Cenografia e Direção). Estréia: outubro de 1967.

[18] ELENCO: Wilson Mello (Sganarelo), Carmem Bittencourt (Martine), Armindo Bião, Luiz Carlos Laborda (Lucas), Mário Gadelha, Paula Martins (Jaqueline), Passos Neto, Maria Helena Cardoso (Lucinda), Luiz Carlos Araújo, Antônio Goés, Carlos Ribas. EQUIPE TÉCNICA: Maria Helena Cardoso (Figurino), Conceição Castro, Cilene Guedes, Juca Nunes, Luciano Diniz (Iluminação), Zilda Nogueira (Confecção de Figurino), João Augusto (Elementos Cênicos e Direção). Estréia: outubro de 1967.

vações nos dão a medida de como João Augusto imprimiu de "nuances inéditas" os elementos cênicos, articulando-os de forma que a temática tratada chegue ao público de maneira orgânica: "cenários modernos e funcionais, ausência quase total de efeitos de luz, *mise en scène* equilibrada, com movimentação estritamente indispensável". (A Tarde, 16.10.1967) Ao enfatizar esses pontos, o colunista observa que o encenador não se deixou levar pelos excessos verificados em alguns espetáculos levados à cena nos palcos baianos. Espetáculos que poderiam ser classificados de "festivais da anarquia generalizada".

Feitas essas observações, o olhar do crítico centra-se no elenco, creditando ao ator Wilson Melo (Sganarelo) um desempenho que "dispensa comentários". A *performance* de Melo é admirável, segundo Vieira Neto. O ator exercita em cena uma mímica extraordinária, dominando seu papel com a "verve peculiar aos grandes comediantes", mostrando em cena as suas qualidades de intérprete "com mestria, digno dos melhores aplausos". Da mesma forma que o protagonista, Paula Martins (Jaqueline) e Luís Laborda (Lucas) conseguem se destacar, valendo a observação de que Laborda mostrou progressos em relação a seus trabalhos anteriores. Para Carmem Bittencourt (Martine), o colunista de *A Tarde* faz as observações que se seguem: a atriz "personifica uma Martine autêntica, como se tivesse absorvido todo o espírito da personagem, transportando-a até nós com tamanha facilidade a ponto de metamorforsear-se através de excelente caracterização". Embora faça restrições à atuação de Maria Helena Cardoso como Lucinda, a jovem "rica sequiosa de amor", Vieira Neto não deixa de registrar a qualidade dos figurinos criados por ela. Ao conceber os trajes, a atriz-figurinista trabalha suas criações com sobriedade, conforme a época em que se passa a ação da peça, mas imprimindo peculiaridades próprias, evidenciadas nos detalhes que acrescenta a cada roupa.

Chama a nossa atenção o fato de o colunista classificar os espetáculos da temporada como "festivais de anarquia generalizada", sem mencionar quais e de que forma esse elemento anárquico aparece na cena. Sem dar pista mais concreta sobre tais ocorrências nem em que grau e gênero se configuram, o certo é que a cena teatral baiana vai incorporando o inconformismo, a paródia, o palavrão, a aproximação carnal com a platéia, o "desrespeito" ao texto como obra a ser transposta para o palco tal qual foi concebida pelo autor. Essas diferenças colocam a crítica "de orelha em pé", daí a afirmativa da anarquia generalizada que aparece nas encenações daquele momento.

De qualquer modo, o que se pode afirmar é que, em 1967, a cena teatral baiana vê concretizar-se a primeira experiência do jovem Jorge Salomão como diretor, tomando liberdades sobre o texto oitocentista de Joaquim Manuel de Macedo *O Macaco da Vizinha* e causando vivo interesse, tanto do público quanto da crítica, que percebem os elementos inovadores inseridos na montagem. Com a palavra, Jorge Salomão:

> Partimos do texto [...] e trouxemos até os nossos dias. O texto [...] funciona como roteiro dentro do espetáculo. O guarda-roupa é de 1920 e o espetáculo é feito como cinema mudo, com cenas de iê, iê, iê e "gags" modernas, etc. Para mim [...] tudo funciona como dado indagativo, uma interrogação feita ao meu tempo. O texto [...] oferecendo uma deliciosa intriga e havendo grandes possibilidades de livre expansão, com isso não quero dizer que haja uma perda frente a qualquer texto. Não, qualquer texto funciona, é livre e moderno. Dependendo da concepção de mundo do diretor: como manejá-lo, seus alvos e objetivos. Se a exigência histórica do teatro é ser popular, popular pode ser qualquer autor. A praça é livre, entremos nela. (A Tarde, 10.07.1967)

A digressão mostra por onde caminhou o encenador, ao conceber sua direção para *O Macaco da Vizinha*, levando-o a incluir na trilha sonora inúmeras canções compostas no estilo Jovem Guarda. Ao pontuar as cenas com essa trilha sonora, o diretor dava suporte para que os atores criticassem seus personagens, suas situações, por meio de música, dança e pequenas cenas, "elevando o espetáculo a ponto de mistificador construtivo, que é o crítico", conclui Salomão sem deixar claro o que expressa na frase. Ao dirigir, em 1968, *A boa alma de Setsuan*, o mesmo encenador é acusado de tomar liberdades com o texto de Bertolt Brecht e de fazer um espetáculo beatlemaníaco.

Outro dado a considerar, para se ler a afirmativa da existência do "festival de anarquia generalizada", é a estréia, em Salvador, de *O Fardão*, texto de Bráulio Pedroso. O espetáculo, dirigido por Orlando Senna, foi aguardado com grande expectativa, tal a publicidade em torno do evento e pelas referências promissoras que cercaram a estréia de Bráulio Pedroso, quando da montagem da sua comédia em São Paulo.

A encenação de *O Fardão* não agradou ao público, mas Francisco Barreto não a qualifica como decepcionante. Para o crítico, o público censurou o texto em função dos palavrões nele contidos. Em sua exegese sobre a questão, Barreto afirma que o uso do palavrão "pode ser considerado como uma coisa normal para algumas pessoas, mas chegou a chocar a platéia". Acusando o autor de utilizar efeitos fáceis e sensacionalistas no tratamento do tema, o crítico registra o embaraço do público com o espetáculo, "não só pela inoportunidade" no uso dos palavrões, "como também pela maneira grosseira como eles são ditos pelos personagens". Ao concluir, diz textualmente:

> Julgamos que um espetáculo patrocinado pela Secretaria de Educação devia ter outro conteúdo, pois palavras de

> baixo calão estamos cansados de ouvir a todos os momentos na rua sem nada pagar. Se houve realmente censura na véspera [da estréia], achamos que a mesma devia ser mais severa. (A Tarde, 18.07.1967)

As montagens de *O Macaco da Vizinha* e de *O Fardão*, produções do Teatro de Arena da Bahia, afirmam o grupo no cenário artístico de Salvador. O Arena baiano foi criado em 1966 por remanescentes do Centro Popular de Cultura (CPC), desarticulado depois do golpe. Em 1964, muitos dos participantes do CPC foram obrigados a fugir de Salvador em função das circunstâncias conhecidas. Ao retornarem após o terrorismo cultural, "munidos de sentido profissional e decididos a contribuir para o desenvolvimento do teatro na Bahia, começamos com o que na época, nos parecia avançado. 'Arena Conta Zumbi' se nos afigura muito importante", afirma Domingos Leonelli (Jornal da Bahia, 11 e 12.06.1967), em extenso artigo onde conta a formação do Teatro de Arena, a construção de um teatro de madeira no Barracão da Graça, antigo espaço no bairro do mesmo nome, onde se realizavam feiras e exposições. Esse teatro levou quatro dias para ser construído e foi perdido trinta dias depois, quando do encerramento da feira, gerando dívidas para o Teatro de Arena, embora *Zumbi* tenha se constituído em um sucesso de bilheteria.

O prejuízo financeiro não afasta de sua meta o grupo que, em seguida, coloca em prática um plano de montagem, pensado de forma a contemplar um texto brasileiro e outro estrangeiro. A escolha recai sobre uma peça de Oscar Von Pfhul que, dentro da visão dos participantes (Domingos Leonelli, Harildo Déda, Soane Nick, Luís Lamego), representava algo "de novo no plano de teatro para crianças". A montagem de *O Circo de Bonecos*, dirigida por Luís Lamego, estreou apressadamente. Na avaliação de Leonelli, "nos fez provar o gosto das coisas feitas sem base [...]. Estragamos o texto com uma montagem sem sentido nem direção". A segunda montagem foi a de *Terror e Misérias do Terceiro Reich*, sob a direção de Orlando Senna.

Com as encenações dos textos de Joaquim Manuel de Macedo e Bráulio Pedroso, os diretores desenvolvem propostas que, embora de natureza diversa, possuem, segundo Domingos Leonelli, alguns pontos de referência a se juntarem na meta fundamental do grupo: "a busca de novas formas teatrais e a informação cultural de que nos pretendemos veículo". Leonelli considera *O Macaco da Vizinha* uma "peça cocoroca", que não valeria nem como informação histórica sobre o teatro brasileiro, mas, na visão crítica da montagem de Jorge Salomão, coloca-se em discussão o pensamento de várias épocas e gerações. Já a escolha de *O Fardão* é determinada pela sua modernidade e valor informativo. Orlando Senna, ao trabalhá-la, objetiva reforçar os valores do texto para modificar e criticar a visão de mundo do autor, como ocorre com a montagem de *O Macaco da Vizinha*.

Sobre *O Fardão*, Senna faz a seguinte observação:

> [...] enfrento um texto desenvolvido em termos acadêmicos europeus. Mas um texto que coloca (e felizmente não tenta solucionar) uma faceta da problemática urbana: a procura insatisfeita da glória, do poder, do prestígio de um lado e, de outro, a resultante desta insatisfação. As coordenadas psicológicas aparecem, com efeito, (em Tenessee Williams são "causas") das convergentes sociais que determinam a existência passiva de um ser humano em uma grande metrópole. "O Fardão" vai além da mostra do estado atual e das relações entre personagens porque denuncia esta passividade, denuncia a importância de um homem frente ao mundo, denuncia uma engrenagem que está bastante clara "por trás" do texto encenado. (Jornal da Bahia, 18 e 19. 06. 1967)

Retorno com o problema da censura, alertando que ainda não adentramos o ano de 1968, "talvez o mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou *oficiosa* (grifo meu), assume papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas" (MICHALSKI, 1985, p. 33) e causa tensão entre eles, já que, diante do que se veicula na cena, o posicionamento é divergente, revelando as subjetividades dos envolvidos.

As discussões em torno do palavrão no teatro e das liberdades formais configuradas na cena em transe preocupam os artistas e despertam a curiosidade do público. Ao mesmo tempo, desencadeiam nos espectadores atos de violenta rejeição. Dissemina-se uma virulenta reação contra as encenações criadas no final da década de sessenta, quando dramaturgos e diretores produzem obras inseridas numa gramática que traz para a cena o real, em suas variadas dimensões, estruturadas nas correntes mais radicais instaladas no panorama da cultura brasileira. Mesmo pressionados pelo sistema autoritário, em suas ações políticas e econômicas, os artistas buscam, com seus trabalhos, superar os limites das linguagens exclusivas e engendram pesquisas temáticas e formais que possam dialogar com a realidade e o imaginário do país e suas relações com o mundo, sem perder de vista os problemas concernentes à autonomia, à dependência e aos impasses decorrentes do cerceamento da livre expressão, que reprime o pensamento crítico.

É nesse contexto que se dão os embates tal a diversidade de pensamento. Esse variado leque de idéias desencadeia questões ideológicas que tomam a cena, pondo, de um lado, os artistas enquadrados como "formalistas", e, de outro, os que valorizam o "conteúdo" no viés politizado, dando margem a reflexões e manifestações artísticas tanto num campo como no outro.

Em termos qualitativos, isso não diminui nem engrandece tudo o que se produziu, mas revela preocupações como a de Glauber Rocha, ao comentar *Terra em Transe*, para ele um filme sobre política, o que o torna "político", "na medida em que todas as obras atentas no tempo em que vivem são 'políticas'" (Diário de Notícias, 05.03.1967). Situando sua obra no país de Eldorado, porque lhe interessa discutir o problema geral do "transe latino" e não apenas brasileiro, o cineasta afirma:

> Transe é um "momento de crise". É a consciência do barravento que significa "momento de transformação". Antes de "Barravento" existe o "Transe". Depois de Deus e o Diabo, isto é, depois das dúvidas metafísicas, chegam as dúvidas políticas. Somente depois das crises morais o homem está preparado para a lucidez. Isto não é filosofia. É uma explicação do que é e porque "Transe". E "Transe" é também a "crise em violência". Entre o Som e a Fúria, este momento entre o Som e a Fúria é o transe.

Em seu discurso, podem-se ler os dilemas da "geração em transe", na busca de comunicar seu ideário dentro do espaço fechado pelo sistema, fugindo dos esquemas alienantes com que se quis enquadrar o pensamento e a arte de vanguarda.

Cena 7 – Aproximações e desvios entre tendências

Em janeiro de 1968, Álvaro Guimarães encontra-se em Salvador, vindo do Rio de Janeiro, onde vive e trabalha, e expressa seu pensamento com relação ao teatro que pretende fazer: teatro para provocar uma atividade social. Um teatro que não descarte os programas de Chacrinha, Roberto Carlos e Caetano Veloso. As referências a Chacrinha e a seu programa de televisão passam a ser vistas como um dado a ser considerado pelos artistas e intelectuais, não apenas como objeto para analisar as influências desse apresentador e desse veículo da cultura de massa no Brasil. Seguindo as pegadas de Hélio Oiticica, observo a leitura que ele faz do programa de Chacrinha, aproximando-o do teatro, para muitos uma heresia. Heresia que os tropicalistas cometem sem pudor, percebendo a televisão como um interlocutor, mesmo que esta se mostre "descaradamente norte-americana e erigida em critério de uma única modernização para todo o país" (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 280). Contudo, traz para o telespectador elementos da cultura brasileira – ainda que pelos filtros paulista e carioca –, já que incorpora em seus quadros não apenas tecnocratas, mas artistas e intelectuais, muitos deles egressos do

Centro Popular de Cultura (CPC). O projeto da televisão no Brasil, naquele momento, abre espaço para a existência de um programa que possibilita a Oiticica enxergar elementos textuais do espetáculo teatral em voga ou a ser feito na década seguinte, não mais sob o signo da geléia geral, mas sob outros códigos.

> Fui ao programa de Chacrinha, servir de júri [...]. Chacrinha é realmente incrível, e, pela primeira vez, senti que o "público", na platéia, é tão participante quanto os que estão no palco. Há um calor comunicativo que me lembra o papel do coro na tragédia grega, que era representante do povo, ou da coletividade, para os gregos, mas só que aqui a sublimação deles é outra coisa: é o deslanchamento da ação sem sublimação, ultraimprovisada, contando com o imponderável mesmo, o cenário é estranhíssimo, pois parte da platéia entra pelo fundo do palco, além das ações de todo o mundo do programa[19].

Para o encenador baiano, o que interessa é provocar o público e "trazer para o teatro o delírio dos auditórios, a violência dos marginais (Mineirinho, Atleta e tantos outros)". Ao mesmo tempo, pretende incorporar, em seus espetáculos, a violência que ele identifica em Derci Gonçalves e na voz de Carmem Miranda, no charme de Roberto Carlos e na poesia de Caetano Veloso. Além disso, Álvaro Guimarães deseja trazer para a cena

> [...] o nojo dessa paisagem ensolarada verde-amarela com um tiro no sol; e a permanência permanente do desastre. [...] É preciso arrastar nossa sujeira, nossos equívocos, como um grito [...] todas essas imagens do mundo moderno (Batman, Joan Baez, "Blow Up") de uma maneira desarrumada, informal, desvairada como num carnaval. (A Tarde, 12.01.1968)

Essas idéias vão nortear a encenação de *Uma Obra do Governo*, espetáculo que Álvaro Guimarães cria em Salvador, concebido como um panorama da política brasileira "desde Pedro Álvares Cabral", conforme suas palavras em carta enviada ao produtor do espetáculo, Vieira Neto. Nela, o encenador aponta as maneiras pelas quais vai abordar o texto de Dias Go-

---

[19] Hélio Oiticica, em carta escrita no Rio de Janeiro, datada de 8 de novembro de 1968 e remetida a Paris, onde se encontrava a artista Lígia Pape. O texto foi transcrito de um dos painéis da exposição *Tudo é Brasil*, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, em janeiro de 2005, evento que contou com a curadoria de Lauro Cavalcanti e foi produzido pelas equipes do Instituto Itaú Cultural e do Paço Imperial.

mes, tomando-o como uma análise da vida política nacional, a falência da cidadezinha interiorana "esmagada pelo Pentágono", prometendo que a eleição de Odorico "será feita com a votação da platéia [...]. Construiremos um espetáculo nervoso, vibrante! O público ficará em transe!" (A Tarde, 02.02.1968).

Essas e outras informações sobre a montagem tomam conta dos jornais no início de 68 em Salvador, mas não abafam a notícia auspiciosa: "já se pode ir ao TCA sem gravata e paletó". Desde sua inauguração, a norma é cumprida rigidamente, revelando a que público se destina a grande casa de espetáculos. No entanto, durante a temporada do Miniteatro da Guanabara, fadada ao fracasso por falta de público, "devido a exigência de paletó e gravata", o Diretor do Departamento de Difusão Cultural da Secretaria da Educação, professor Luís Henrique Dias Tavares, decide acabar com a obrigatoriedade, impedindo a transferência da peça para o Teatro Vila Velha, que atrai a grande parcela do público da cidade à época, não apenas pela informalidade, mas, principalmente, pela compreensão do que seja o fenômeno teatral e de que público quer atingir.

Retornando aos preparativos para a realização de *Uma Obra do Governo*, encontrei nas fontes primárias inúmeras declarações do seu diretor. Álvaro Guimarães revela-se um artista sintonizado com o pensamento corrente no que toca ao fazer teatral e confirma também as suas influências. Ao conceber a encenação, não perde a oportunidade de afirmá-la revolucionária. Entram como elementos textuais na sua cena características dos programas de auditório, atores dizendo o texto em tom operístico, utilização de música de vários estilos, desde o clássico até o popular. A inclusão de signos da cultura de massa, dos espetáculos circenses – os atores usam maquiagem carregada – e do estilo *hippie*, nos figurinos e cenários, são indicativos da estética veiculada pela encenação.

Coincidentemente, João Augusto, premiado no concurso de dramaturgia instituído pela Fundação Teatro Castro Alves[20] com a peça *A Morte de Quincas Berro D'Água*, inspirada na novela de Jorge Amado, prepara o espetáculo que se tornará o sucesso da temporada de 1968, *Stopem, Stopem!*. Colagem de textos de vários autores, traz em sua estrutura elementos heterogêneos, como novela de rádio, *show* musical, revista, televisão, cordel, história em quadrinhos, circo, ópera e folclore. Haroldo Cardoso divide a direção com João Augusto e ambos comandam uma equipe com três cenógrafos e expressivo elenco, em termos qualitativos e quantitativos.

Enquanto o teatro procura dar conta das inquietações da época e do seu próprio fazer como linguagem, a Cidade do Salvador vai presenciar o aparecimento, no seu espaço, dos *hippies*, "tipos estranhos que circulam diariamente pela cidade", com suas roupas extravagantes e cabelos compri-

[20] Embora denominada Fundação Teatro Castro Alves, a instituição não se constitui legalmente como tal, situação que se configura até o presente.

dos. Salvador começa a atrair anônimos e famosos, como é o caso das aparições esporádicas de Mick Jagger e Scott MacKenzie, noticiadas pelo jornal *A Tarde*, na edição de 16 de março de 1967.

Pode-se afirmar que, a partir desse ano, descobre-se a Bahia como local onde se pode gozar, hedonisticamente, a natureza e a cultura, manifesta em suas características luso-afro-indígenas, que dão identidade ao baiano. Os conteúdos libertários veiculados pelo tropicalismo, traduzindo em sua escritura a visão do encontro entre o arcaico e o moderno, apontam esse *locus* como possibilidade de um viver como resposta resistente, ainda que individual, ao autoritarismo. É notável o deslocamento de pessoas para Salvador no final da década de sessenta, fluxo intensificado a partir dos anos setenta, quando os valores contestatórios da contracultura aparecem afirmativamente como contestação ao regime militar ou à ordem social determinada por esse viés autoritário. É nesse cenário que se mostram os sujeitos (artistas, intelectuais, estudantes, profissionais liberais, entre outros), reafirmando-se não apenas pela a exacerbação da subjetividade, mas também por um posicionamento consciente, objetivo e firme contra a negação da liberdade, a visão conservadora e moralista da classe média e a extrema racionalidade com que se quer organizar e ler o mundo.

Em Salvador, o movimento estudantil congrega universitários e secundaristas e toma as ruas da cidade, manifestando-se contra a Lei Orgânica do Ensino, o acordo MEC-USAID e a Reforma Universitária. São recorrentes os confrontos com a polícia no Centro da cidade. Já se faz sentir a atuação da linha dura das Forças Armadas, com a substituição, no poder, de Castello Branco, o general que ia ao teatro, pelo general Costa e Silva. Na Bahia, as ações repressivas contam com o apoio ou a omissão do Governador Luís Vianna Filho. (FRANCO, 1994, p. 139) A rainha Elizabeth visita Salvador em 4 de novembro de 1968. A cidade a recebe com pompa e circunstância. Arma-se a cena bem ao gosto das imagens tropicalistas: o povo nas ruas para ver a passagem da rainha, o desfile em carro aberto, a visita ao Museu de Arte Sacra e ao Mercado Modelo, local em que "autênticas baianas" dão as boas-vindas ao casal real, recepção com direito a iguarias como beijus e sucos de pitanga e mangaba. Essa festança também ocorre no Rio de Janeiro. Para uma medida do que significou para o Brasil a visita da soberana inglesa aos trópicos, retomo a carta de Hélio Oiticica para Lígia Pape. A longa citação dimensiona o fato, já que o acontecimento é visto criticamente pela ótica de um artista comprometido com as experiências vanguardistas que resultaram no fenômeno do tropicalismo. Encontramos no texto de Oiticica elementos que sobressaem, enquadrados que são por esse olhar que vê a passagem da rainha como um teatro despudoradamente brasileiro.

> Outra coisa louca que vi ontem: a rainha Elizabeth, da Inglaterra, passou a poucos metros de mim, na rua, num enorme carrão Rolls Royce, pintada feito uma vedete ou

> miss. Batom carmim, a cara branca carnuda, pareceu-me sabe o quê? A grande bicheira desfilando de carrão, como se estivesse dizendo: "eu é que sou boa, ouviu, seus merdas", pois a malandragem dela é bem como a de um bicheiro – viver bem, ser admirado, e diante deles todo o mundo é otário. Fiquei gostando da rainha: é como a miss, a vedete, etc. Velhas corocas, crianças, mães, todo o mundo corria loucamente, excitadíssimo para ver a supermãe, "a mulher" que passava. Verdadeira loucura coletiva. O pessoal da Mangueira desfilou para ela na embaixada, e devem ter-se sentido realizadíssimos, pois vestem-se todo ano de nobres, mesmo de reis e rainhas, e de repente aparece a rainha, imagine só que análise grupal genial! Isso é que é bacana hoje: a rainha, Chacrinha, Elizabeth Taylor, todo o mundo é a mesma coisa, como se num gigantesco teatro onde tudo acontece – o consumo teatro ou a própria geléia geral [...].

Nesse cenário festivo-patriótico-repressivo e *kitsch* surgem críticas contundentes, não somente aos estudantes, mas a todos os grupos que se manifestam reativos ou buscam uma confrontação com o Estado. Elaboram-se discursos contra a irracionalidade de certas posições políticas e estéticas. As diversas forças que se posicionam no interior da cultura se defrontam, provocando fissuras por vezes enfraquecedoras da resistência, tornando o momento histórico agônico e perturbador. E é nele que os artistas de teatro criam e constroem as suas trincheiras, seguindo uns a tendência do teatro pelo teatro, pecando pela ausência total dos fins; outros insistem em fazer um teatro comercial, de acordo com a visão burguesa, que o torna uma mercadoria. Por fim, os idealistas ou românticos, preocupados com a criação, a pesquisa, as limitações do público. É assim que o encenador João Augusto vê o teatro baiano, ao se encerrar o ano de 1967. Essa reflexão, contudo, não paralisa sua atividade criadora nem a do grupo sob sua responsabilidade. João Augusto, Álvaro Guimarães e Orlando Senna são responsáveis por animar, de maneira instigante, a cena baiana em 1968.

A produção de *Uma Obra do Governo* (Álvaro Guimarães), de *Stopem, Stopem!* (João Augusto) e de *A Companhia das Índias* (Orlando Senna) revela encenadores "antenados" com os acontecimentos estéticos e políticos da época. Na diversidade de suas posturas e encenações, encontram-se elementos formais e temáticos longe dos esquemas tipificados como manifestações esteticistas ou que possam ser enquadradas como simplesmente comerciais. No entanto, nos trabalhos de João Augusto e Orlando Senna aparecem elementos vinculados a uma tradição brasileira, ecoando as proposições do Teatro de Arena de São Paulo e do Grupo Opinião naquilo que propõem como resistência dentro do programa nacionalista-popular. É importante, todavia, esclarecer que, nas encenações de *Stopem, Stopem!* e de *A Compa-*

nhia das Índias, aparecem dados e valores que desestruturam a linguagem realista e mostram a realidade vigente e a do público de forma desrespeitosa, no tom proposto pela estética tropicalista que, em Álvaro Guimarães, é mais assumida e exacerbada. O elemento alegórico presente nos espetáculos traz as marcas da modernidade, projetando a realidade brasileira no que ela tem de arcaico e de moderno, constituindo-se em uma contradição.

O texto de Dias Gomes *Uma Obra do Governo*[21], popularizado mais tarde pela televisão na novela *O bem amado*, foi escolhido por Guimarães em função do seu gosto por contar história, "principalmente quando a história faz História". A peça é uma análise do processo político brasileiro nos últimos dez anos, afirma o diretor, que vê, além disso, o retrato da nossa miséria e essa terrível e quase desesperada alegria. "O texto é violento e gosto dele por isso, como gosto da sua lucidez amarga, do humor circense e de uma espécie de desacerto no qual se movem os personagens". Ao discorrer sobre a linha que imprimiu na encenação, aponta-a como resultante de sua visão de mundo, na qual mistura a paixão pela ópera, pela *commedia dell'arte* e pelas velhas comédias do cinema mudo. Mescla-se a isso o entendimento que tem de Salvador, um imenso palco destroçado e violento onde transitam figuras arrasadas pela fome, pelo medo. Completando a reflexão a respeito do processo criativo de Álvaro Guimarães, acrescento as palavras do seu assistente de direção Ivan Leão:

> Por entre os nossos rostos sujos de suor e maquiagem, nossa mensagem sai e vai ao público, atingindo-o na face, imprimindo neles o nosso suor e manchando-os de pintura como se tivesse havido entre nós um ato de amor violento em que nossas caras tivessem se esfregado num frenesi de paixão. (A Tarde, 30.03.1968)

Sobre a encenação, Francisco Barreto observa que é fruto da inteligência, do poder criativo e renovador de seu diretor, mas não corresponde a essas qualidades que lhe são inerentes. O olhar de Barreto detecta a exacerbação de elementos eróticos, ousados, "procurando efeitos e resultados que achamos dispensáveis", chegando a desvirtuar o texto de Dias Gomes. A ação da peça acontece numa cidade do interior, onde o prefeito tenta, de todas as maneiras, inaugurar o cemitério, sem conseguir. A longevidade da

[21] ELENCO: Ari José (Odorico), Sônia Dias (Lenilda), Adson Lemos (Cotinha), Ivã Igor (Ordovino), Carlos Pinto (Maneco Pedreira), Lícia Margarida (Popó), Paulo Fernando (Moleza), Ivan Leão (Mestre Ambrósio), Deni Araújo (Dudu), Eduardo Cabús (Dirceu Borboleta), Antônio Carvalho (Vigário), Luís Martins (Bebeto). EQUIPE TÉCNICA: Paulo Guimarães (Fotografias), Emanuel Araújo (Cartazes e Programa), Mário Cabeleireiro (Perucas), Diogo Carvalho (Sonoplastia), Cláudio Barreto, Fernando Bastos (Iluminação), Jandito (Direção de Cena), Gisédio Gomes (Contra-Regra), Ivan Igor (Diretor de Publicidade), Ivan Leão (Diretor de Produção e Assistente de Direção), Luciano Figueiredo, Tourinho Brandão, Álvaro Guimarães (Cenário), Direção e figurino (Álvaro Guimarães). Estréia: abril de 1968.

população tem suas causas nas condições climáticas e na vida tranqüila. O cemitério, a obra do governo, termina por ser inaugurado quando morre o seu idealizador. Não se detendo na análise da concepção do encenador para essa narrativa, Barreto avalia os desempenhos, apontando qualidades e defeitos na composição de cada personagem.

Como espectador, minha memória registra do espetáculo sua debochada criação, seu tom grandiloqüente, a inexistência de traços psicológicos na caracterização dos personagens. Todas as atuações estavam marcadas por uma gestualidade referenciada no *gestus* social, brechtiano, na forma como José Celso Martinez Corrêa o trabalhou, ao dirigir o elenco de *O Rei da Vela*, gestualidade muito bem realizada por Renato Borghi. A maquiagem carregada e exagerada na linha circense, os figurinos de cores berrantes e a sonoplastia em altíssimo volume compunham a cena, na qual os intérpretes atuavam num registro próximo da chanchada. Álvaro imprimia na cena uma multiplicidade de significações, possibilitando ao espectador retirar dela outros significados, uma qualidade do conteúdo alegórico identificada na montagem de *Uma Obra do Governo*. Do elenco, fica a lembrança da criação de Adson Lemos para a personagem Cotinha e de Eduardo Cabús para Dirceu Borboleta, interpretações antiilusionistas por excelência, um elemento espraiado por todo o espetáculo, conferindo-lhe novidade e frescor.

Álvaro Guimarães toma o universo ingênuo da obra de Dias Gomes, a cidade interiorana com seus tipos característicos, para colocá-lo numa outra dimensão, orgiástica, barroca, escrachada. Toda a corrupção, o jogo de interesses, a sexualidade reprimida contidos na farsa são exacerbados pela encenação. A leitura do encenador vai além do esquematismo do texto. Ficam evidentes na escritura cênica de Guimarães os ecos da estética de José Celso.

Nos recursos violentos utilizados para fazer o texto chegar ao espectador, na concepção e na materialização das personagens, extremamente exteriorizadas e destituídas de psicologismo, na gestualidade grosseira, na sonoplastia estridente, nas marcações povoadas de imagens delirantes e nas liberdades poéticas, encontramos analogia com aquilo que Rosenfeld (1985) identifica como fruto de *ira recalcada*, marca do teatro agressivo realizado entre os anos de 1967 e 1968.

Impossibilitados de exercerem a sua expressão criadora na totalidade e diante dos conflitos decorrentes da necessidade de mudança e da manutenção dos padrões vigentes, os artistas exacerbam os conteúdos provocativos "através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas", tornando o palco "eventualmente, em verdadeiro purgante, em lugar escatológico, tanto no sentido fecal como religioso". (ROSENFELD, 1985, p. 51) Esses elementos potencializam o texto de Dias Gomes, atraindo sobre a montagem a sanha da censura, levando o coronel Luís Artur a afirmar que "Álvaro Guimarães introduziu modificações em Dias Gomes e isso um diretor não pode fazer" (Jornal da Bahia, 03.04.1968), em um evidente exemplo da descabida ingerência das autoridades militares sobre assuntos de ordem estética.

Se, por um lado, a censura age de forma truculenta, por outro, os críticos baianos se opõem fortemente ao inconformismo que é mostrado em cena pelas alegorias, cujas significações estribam-se no delineamento do individual sobre o social. Apontando o dedo acusador para as formas de expressão desprovidas de propósito, aquelas que apenas escandalizam, os críticos insurgem-se contra os elementos discordantes que a montagem veicula. Acreditam serem estes apenas um ato de inconformismo pelo inconformismo. Sobre o tema, Sóstrates Gentil faz a seguinte reflexão:

> O que desejamos é deixar a advertência para um fenômeno que estamos a observar no setor de teatro. A mocidade rebelde sabe o que deseja e, por isso, devemos não só fazê-la (sic), mas, sobretudo trazê-la a raciocinar conosco no teatro, porque com ela estamos em todos os palcos em que ela atua, não como platéia, mas como figura do seu espetáculo. É esta apenas a liberdade que todos desejamos. (Jornal da Bahia, 05.04.1968)

Embora Gentil não tenha endereçado claramente a advertência, o fato é que ela surge logo após a estréia de *Uma Obra do Governo* e é resultante não só do espetáculo como também das declarações de seu criador. Álvaro Guimarães, no *Jornal da Bahia*, na edição referente aos dias 31 de março e 1° de abril de 1968, afirma:

> Apesar de uma firme doutrinação racionalista, sempre achei o "cogito" cartesiano um troço sem mistério, e nunca acreditei que o infinito fosse aquele símbolo matemático que parece um oito deitado [...]. Assim digo que para este espetáculo pensei em Guimarães Rosa, certas gravuras duma fase de Emanuel Araújo, na sujeira e na mistura de nossos erros, na alegria rasgada das festas de rua em Salvador, Caetano, nos discursos de Rogério Duarte [...]. A estória de Dias Gomes reuniu tudo isso em imagens muito particulares, muito próprias.

Enquadrada como uma manifestação artística eivada de irracionalismo, a encenação, em si polêmica, provoca discussões entre artistas e intelectuais. Esse componente irracionalista, visto como negativo, na criação de Álvaro Guimarães não lhe é imputado particularmente. Se tomarmos como referência as críticas ao trabalho de Glauber Rocha, José Celso e Caetano Veloso, matrizes que são da estética tropicalista, veremos recorrentes afirmativas da presença desse conteúdo em suas obras. Esclareço, no entanto, que nem todos comungavam da mesma opinião, conforme o seguinte argumento:

> [...] como são inúteis as advertências. Pois constatamos que algumas das mais importantes manifestações culturais da realidade brasileira atual vêm arrebatar com fúria e furor esse esquematismo crítico, essa ótica escrupulosa, esse catedratismo revolucionário.
>
> [...]. Através do irracionalismo conseqüente descortinamos – antes de propriamente condenarmos ou louvarmos – as raízes culturais dos autores citados. (BRITO, 1968, p. 3)

Visando a clarificar a citação, é interessante destacar de que maneira Jommard Muniz de Brito esboça os temas-problemas do irracionalismo conseqüente: a situação limite-confluência-superação entre o bom e o mau gosto, o choque entre o caos e a disciplina, entre os fragmentos e a totalidade, entre a lógica e o absurdo, a disposição, a intencionalidade de agredir, de "currar" o espectador, não somente através de um "distanciamento crítico" mas, sobretudo, por meio de uma violentação que vai do plano físico ao ético. Esses temas estão representados na encenação de *Uma Obra do Governo*.

A montagem problematiza questões, provocando acirrados debates. A querela toma vulto quando o *Esporte Jornal* publica uma carta na qual Dias Gomes acusa o diretor de ter desvirtuado seu texto e de tê-lo encenado nos moldes de *O Rei da Vela*. A carta também foi publicada por Guido Guerra, em sua coluna *Ontem e Hoje*. (Diário de Notícias, 14.05.1968)

Embora pairem dúvidas quanto à autoria da carta, transcrevo um trecho no qual Dias Gomes se posiciona contra as interferências do encenador na transposição de sua obra dramática para o palco:

> Não que seja contra o uso dos palavrões no teatro, muito menos contra a exploração de temas eróticos. Tudo cabe num palco, desde que dramaticamente justificado e colocado em nível de obra de arte. O palavrão pode e deve ser usado pelo seu poder de síntese, em situações em que se impõe quer por exigências realistas ou até mesmo estéticas [...] Com o que não concordo – e aqui vai meu protesto – é com a "colaboração" [...] do Sr. Álvaro [Guimarães], *incluindo em meu texto palavrões e cenas que não escrevi. Para tal seria preciso que ele estivesse por mim autorizado [...] Lançar mão de um texto que não foi escrito visando tais fins para torcê-lo, adaptá-lo a propósitos estranhos aos implícita e explicitamente visados pelo autor, sem autorização deste, além de ser um abuso de confiança, é uma atitude artisticamente desonesta*. (grifo meu)

O teor da carta revela um ponto de vista autoritário, ou seja, aquele que delega ao texto dramático o lugar primeiro na hierarquia do palco. Palco fechado, que não se sustenta desde que Artaud preconizou sua morte, conforme o texto *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação.* (DERRIDA, 2002, p.149-177) O teatro já não comporta a escravidão ao autor, ainda mais se levarmos em conta o momento histórico. Em 1968, o que se quer é romper com a rigidez, com o autoritarismo, com a idéia de verdade única, e o teatro trilha essa estrada. Se tomarmos o pensamento artaudiano como um norte para se olhar essa polêmica em torno do texto dramático e da concepção cênica de *Uma Obra do Governo*, veremos que o embate configura tensão na cena, já que "o espetáculo agindo não apenas como um reflexo mas como uma força" (ARTAUD apud DERRIDA, 2002, p. 158) desestabiliza a relação de dependência que se quer do teatro com a obra dramática, o "imperialismo da letra". O choque provocado pela encenação de Álvaro Guimarães aparece no texto de Guido Guerra, do qual lanço mão para fazer aflorar aspectos formais vistos em cena:

> Carlos Pinto entra em cena e profere um palavrão sem sentido, ninguém entende nada. Paulo Fernando dirige-se para a platéia, dialoga, de modo inaudível, com ela. Uma atriz, logo no início, tão logo vê Glauber [Rocha], joga-lhe um beijo ao invés de preocupar-se com o desempenho de seu papel. De repente, os atores deixam o palco promovendo uma autêntica baderna. O que vive um homossexual dirige-se para um casal e diz-lhe:
>
> - Ele veio com a mulher pra não dormir comigo.
>
> E, entre gritinhos nervosos, atrizes e atores põem-se a dar cachações nos assistentes. E ao fim do espetáculo, demonstrando a boa educação, inclusive doméstica, que possuem, propõem-se os atores a dar banana ao público, quando deveriam colhê-las para si mesmos, tal o péssimo nível da montagem com a qual conseguiram, não apenas insultar a platéia, mas também [...] a cultura baiana, com essa inequívoca demonstração de frescura a que deram o apelido de espetáculo psicodélico. (Diário de Notícias, 09.04.1968)

Do Rio de Janeiro, onde se encontra, Álvaro Guimarães responde a Graccus, responsável pela publicação da carta no *Esporte Jornal*:

> Alguns viram no meu espetáculo [...] uma cópia de "O Rei da Vela" ou "Roda Viva". Poderia admitir longinqua-

> mente uma espécie de influência, dado ao peso da importância da obra de José Celso Martinez Corrêa. Sou consciente do meu trabalho a ponto de saber das minhas diferenças e discordâncias da linha adotada por Zé Celso, e seu sentido de pesquisa. Duas coisas nunca me faltaram: talento e coragem. Talento até para copiar (se fosse o caso!) e coragem para admiti-lo. (A Tarde, 22.05.1968)

Em Salvador, o crítico Sóstrates Gentil posiciona-se favoravelmente ao encenador e, em crônica publicada no *Jornal da Bahia* (18.08.1968), acusa aqueles que condenam a montagem de Guimarães. No dizer do crítico, "a oligarquia cultural baiana não gosta dos jovens que realizam e por isso atacaram Alvinho Guimarães".

Ainda sob o fervor da polêmica, estréia no Teatro Vila Velha *Stopem, Stopem!*, que atrai expressivo público interessado em ver de que forma João Augusto colocou em cena, negando ser uma "colcha de retalhos", os textos de William Shakespeare, James Joyce, Daniel Defoe, Bernard Shaw, Alfred Jarry, Alexandre Dumas, Vladmir Maiakóvski, Hans Staden, Pero Vaz Caminha, Oswald de Andrade, Mário Faustino, Dalton Trevisan, Olavo Bilac, entre outros, em uma colagem pensada em função de uma *mise en scène*, conforme seu criador. Dizendo-se cansado de reescrever um texto em função da encenação, João Augusto informa que tanto a dramaturgia nacional quanto a estrangeira a que tem acesso são insuficientes para o estágio atual do nosso teatro. "Já foi dito que dispomos apenas ou de textos 'bem comportados', ou textos brechtinianos e clássicos. Em todo caso, os diretores têm sempre que 'atualizar' ou 'adaptar' à nossa realidade esses textos" (Jornal da Bahia, 18.05.1968), conclui o encenador. A afirmação não deve ser tomada de maneira radical, tendo em vista que, por essa época, novos dramaturgos surgem no país, procurando, com seus textos, dar conta da realidade: Antônio Bivar escreve *Cordélia Brasil* e *Abre a Janela e Deixa Entrar o Ar Puro e o Sol da Manhã*; Plínio Marcos nos dá *Barrela*, *Navalha na Carne*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, José Vicente revela-se com *O Assalto*. Na Bahia, Ariovaldo Matos envereda pela dramaturgia, escrevendo significativos textos. Não discuto as qualidades das obras quanto a sua carpintaria e seus temas, mas confirmo o impacto causado ao serem levadas à cena.

Preocupado em atrair um público específico para o evento, "o único que interessa ao teatro, o estudante e o homem do povo. Daí o 'difícil-fácil' que algumas pessoas descobriam no espetáculo", João Augusto coloca-se na tendência de engajamento, prefigurado pelos postulados de uma arte que se quer revolucionária. Ao destinar seu teatro ao homem do povo, o encenador situa-se, solidário, junto a ele. Assume, portanto, o papel do artista comprometido com as causas populares, sua lutas, seus anseios. Vemos tal postura consubstanciada nas reflexões de Walter Benjamin sobre o papel do autor

como produtor. Em suas considerações, o pensador alemão discorre sobre o engajamento, a participação do "especialista" como um mediador, aquele que tem sob a sua responsabilidade a "refuncionalização do romance, do drama, da poesia", além de outras atividades que o tornarão ativo dentro de uma tendência, cujo teor aumentará "a qualidade técnica do seu trabalho". (BENJAMIN, 1994c, p.136)

Analiso o trabalho de João Augusto junto ao Grupo dos Novos nessa perspectiva, evidenciando também, e, sobretudo, as qualidades estéticas dos espetáculos que realizou, confirmando a não-contradição entre a tendência à qual ele se filia e a qualidade das obras. Parafraseando Benjamin (1993, p. 121), a tendência de uma obra teatral só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista teatral. A ação de João Augusto enquadra-se nessa visão, afastando-se dos postulados mais radicais dos cepecistas, em sua fase inicial, embora o Centro Popular de Cultura da Bahia, ao produzir espetáculos sob a direção de Álvaro Guimarães, não tenha descuidado dos aspectos artísticos da cena. (LEÃO, 2006, p. 191-193) Embora considere a ação de João Augusto nessa perspectiva, não vejo como categorizar seu trabalho no interior de uma proposta contracultural.

Ainda sobre *Stopem, Stopem!* , seu criador faz a seguinte reflexão:

> Esse público está misturado no texto. É para gregos e troianos. O que interessa é fazer VER e OUVIR. Quem puder fazer as duas coisas ao mesmo tempo (de modo diferente) entenderá todo o espetáculo. Estes terão um prazer maior. Não importa que não entendam tudo. Por isso mesmo há coisas repetidas, insistentemente repetidas (embora de maneiras diferentes) no espetáculo. Por isso ele precisa ser longo. (A Tarde, 25.05.1968)

A encenação distancia-se do realismo psicológico e seu criador nega seu enquadramento na estética preconizada como "*hippie*", "psicodélica" ou mesmo "tropicalista". Para João Augusto, o tropicalismo, já naquele momento, precisava de uma outra dimensão. Ao ser questionado sobre *Stopem, Stopem!* ser um espetáculo antropofágico, assim se manifesta:

> Claro que concordo. Ou você acha que essa antropofagia é gratuita? Estamos ou não estamos na Bahia? [...] Glauber fala do antropofagismo em que vive o intelectual baiano [...]. Mas esse antropofagismo é apenas sintomático. O maior, o que domina atualmente o País foi o que nos interessou. Não podia deixar de aparecer num espetáculo que tenta captar, mostrar e comentar a nossa realidade – recusando-a, agredindo-a, gritando para que ela seja modificada. (A Tarde, 18.05.1968)

O impacto causado pelo trabalho apresentado pelo Grupo dos Novos confirma a expressiva dinâmica do teatro baiano em 1968 e reflete o espírito do tempo. As tensões resultantes da contestação do sistema por parte da juventude geram discursos literários, teatrais, musicais, plásticos. Os acontecimentos de maio na França e as manifestações estudantis nos principais centros urbanos do Brasil propõem mudanças nas estruturas sociopolíticas. A juventude universitária coloca-se como a vanguarda de uma revolução cultural que se quer plena na união da política ao humanismo, levando Glauber Rocha a afirmar: "os estudantes que comandam a revolução cultural constituem uma estrutura inabordável por gerações mais velhas, seja de esquerda ou de direita". (Jornal da Bahia, 5, 6. 05.1968)

Continuando sua reflexão, ilustrativa das preocupações correntes naquele momento, o cineasta toma como referência o final de *Passarinhos e Gaviões*, filme de Pier Paolo Pasolini, em cuja cena um dos personagens come o corvo que prega ideologia, matando-a, sem que se caia no vazio, já "que estamos na época da técnica e da arte", afirma Glauber, para concluir com a seguinte argumentação:

> A tese de qualquer humanismo seria libertar o homem da pobreza, desenvolver sua cultura até que ele, com meios técnicos e espirituais, pudesse se dar ao prazer do consumo ou da criação da ciência e da arte. Como as velhas gerações não admitem a queda de seus deuses, surge o abismo.

Não seria esse o abismo de que fala Nietzsche? Ultrapassá-lo é romper com os valores estabelecidos. (NIETZSCHE, 1983, p. 227-265) Glauber Rocha assegura seu ponto de vista no humanismo para responder aos "impérios da técnica". Cabe à nova geração lançar-se como corda sobre esse abismo para se firmar como postuladora de uma "nova consciência".

Indagado sobre a Bahia, do ponto de vista cultural, o cineasta ressalta seu potencial, convencido de que o estado é o maior complexo cultural do terceiro mundo, "por ser uma síntese do terceiro mundo". Argumento que se apóia no fato de esse complexo cultural contar com a marca da negritude. No entanto, não deixa de esclarecer que "a cultura negra não deve ser vista apenas como exotismo", conforme a visão folclorizante, apaziguadora ou ressentida que embaralha os contornos ou transforma tudo em palavra de ordem.

Sobre a dimensão cultural da Bahia, Orlando Senna, que se prepara para dirigir *A Companhia das Índias*, concorda com Glauber Rocha. Em sua opinião, para a Bahia vir a ser um centro cultural importante, seria necessário que a disputa entre os intelectuais deixasse o campo das "vaidades atingi-

das" para se dar "em um campo de realizações". Para tanto, eles deveriam agir de forma a não se deixar esmagar pela atmosfera barroca, mas "ir de encontro a ela e dela retirar a significação vital do espírito baiano em direção a uma modernidade de ação. Uma atitude ativa e moderna frente à tradição [...]". Assim, a Bahia poderia tornar-se um centro cultural importante. Nesse campo de realizações também estaria a Universidade Federal da Bahia que, segundo Senna, "viveu uma época de esplendor porque Edgard Santos soube compreender [...] que a Universidade não poderia concorrer em prestígio com a do Brasil no que toca às unidades técnicas e de formação liberal. E insuflou o ensino das artes". Com a saída do reitor, sua obra foi interrompida, acarretando o declínio das escolas de arte, principalmente da Escola de Teatro. (LEÃO, 2006)

É nessa Escola de Teatro, desacreditada e sem cobertura financeira suficiente para colocar em prática suas metas básicas, que Orlando Senna vai encontrar apoio para encenar o texto de Nelson Araújo, *A Companhia das Índias*[22], uma produção do Teatro de Arena da Bahia, contando com a colaboração da Secretaria da Educação e Cultura. É com alunos e professores da Escola de Teatro que o encenador vai compor o elenco de seu espetáculo. Ao ocupar o Teatro Santo Antônio, cedido pelo diretor da instituição, reiteram-se as críticas por parte daqueles que não são acolhidos no espaço universitário.

Depois de realizadas, em 1968, as encenações de *A Mandrágora*, de Maquiavel, e *A Escolha*, de Ariovaldo Matos, espetáculos que obtiveram repercussão positiva por parte da crítica e do público, o encenador coloca em cena a história de conspiradores que, do porto de Cartagena, almejam tomar o poder de Eldorado, um país fictício, o mesmo onde se passa também a ação de *Terra em Transe*. De acordo com Jerônimo de Almeida (Jornal da Bahia, 06.06.1968), o texto "inspirou muitos dos elementos desenvolvidos por Glauber Rocha" em seu filme.

A escolha da peça deve-se à sugestão do ator Harildo Déda. Orlando Senna concebe sua encenação a partir da poética tropicalista, mas não traz para seu espetáculo aquilo que se convencionou como a "estética da porrada". Seu espetáculo não agride o espectador. A comunicação com o público se dá pelos elementos farsescos contidos no texto, potencializados pelo diretor, ao utilizar a chanchada e a sátira para veicular a problemática que se dá na republiqueta latino-americana: um ex-Presidente (Anastácio Dominguez) planeja a retomada do poder e jun-

---

[22] ELENCO: Harildo Déda (Anastácio Dominguez), Nilda Spencer (Rosélio Villarotas), Carlos Frei (Santiago Salcedo y Salmantinus), Maria Conceição Senna (Dolores Salmantinus), Antônio Miranda (Pancho Carrasco), Antônio Carvalho (Nathanael Bigbye), Antenor Conceição (Tonto), Ariston Silveira, Armando Costa, Ayana Lopez, Deolindo Checcucci, Dina Carvalho, Fred Gonçalves, Lúcia di Sanctis, Normalice, Raimundo Eme, Simone, Tony Cal e Zoíla Barata (Coro). EQUIPE TÉCNICA: Genaro de Carvalho (Cenário), Josito Rangel (Operação de Luz), José Moreira Daltro (Execução de Cenário), Orlando Senna (Figurino, Iluminação e Direção). Estréia: junho de 1968.

ta-se ao ex-Ministro (Rosélio Villarotas), ao embaixador (Santiago Salcedo y Salmantinus), à sua mulher (Dolores Salmantinus) e ao conspirador profissional (Pancho Carrasco). Esse grupo conta coma ajuda de Mr. Nathanael Bigbye, representante de uma grande corporação econômica. Os eventos e os jogos de poder sucedem-se de forma confusa, evidenciando-se a baderna, inclusive com o Presidente de Eldorado entrando na jogada. Cabe ao povo, representado pelo coro, o papel de coadjuvante. Mantido à distância, comenta a ação e espelha a realidade dos povos latino-americanos, forçando, com sua presença, o despertar da consciência popular.

Escrita em 1956, a peça teatral *A Companhia das Índias* passou por uma adaptação, sendo levada ao palco com a inserção de números musicais e a atualização do enfoque político para o contexto da época, acentuando os aspectos críticos do texto. Os elementos da estética tropicalista que organizam a encenação de Orlando Senna beiram a superficialidade, o decorativo, diluindo-se em uma *mise en scène* que se apóia na cenografia de Genaro de Carvalho, um painel com círculos giratórios pintados com elementos da flora e da fauna, marca do tapeceiro-pintor, cenografia descrita pela imprensa como revolucionária, uma avaliação superestimada, já que não apresenta componentes que possam inseri-la nessa categoria. O bom acabamento da montagem e as interpretações do elenco central, notadamente a de Harildo Déda, compondo Anastácio Dominguez, e Nilda Spencer, qualificam Orlando Senna como diretor que sabe manipular conteúdos da linguagem teatral, mas distante das ousadias criativas de Álvaro Guimarães e da inventividade de João Augusto.

A montagem de *A Companhia das Índias* tem o mérito de revelar um texto que, se não foi basilar para o filme *Terra em Transe*, antecipa aquilo que a obra de Glauber Rocha explora exacerbadamente, fazendo avançar: a visão de uma sociedade em crise, o jogo político, o populismo, as alianças de classes, a realidade brasileira, vista através de uma metáfora, uma recriação em Eldorado, e a análise da subpolítica em prática nas repúblicas latino-americanas. Uma alegoria que atrai para si tanto a crítica de esquerda quanto a de direita, ao enquadrá-la como fascista e reacionária ou como subversiva e terrorista. Rompendo com a base realista dos filmes anteriores, potencializando o sentido metafórico e retratando o país de forma estilizada, Glauber Rocha fornece munição para aqueles que desejam criar na crise ou em crise, sementeira do tropicalismo, no enfoque de Heloísa Buarque de Hollanda. (1980, p. 55)

Cena 8 – Jovens realizadores e suas idéias

A partir de junho de 1968, o movimento estudantil em Salvador toma impulso. Os universitários em greve ocupam diversas unidades da Universidade Federal da Bahia. Passeatas são organizadas e os estudantes tomam as ruas centrais da cidade, o que desencadeia a reação da polícia. Os jornais discutem a juventude estudantil brasileira. Para responder ao questionamento, o *Jornal da Bahia* (13.06.1968) publica uma série de depoimentos que tentam dar conta do problema. A título de esclarecimento e com o intuito de levantar pistas para a compreensão do momento histórico, cabe a transcrição creditada a István Jancsó:

> Melhor seria perguntar o que se passa com o estudante do após guerra mundial. Quero crer que os dias atuais são dias de viragem, ou ao menos dias que antecipam a viragem entre eras históricas. Evidentemente, essa colocação é geral. De qualquer forma, parece-me que os velhos conceitos, mesmo aqueles que a minha geração se habituou a utilizar, caducam. Nós estamos presos a estes conceitos, o que torna difícil a compreensão de um fenômeno que não havia sido previsto. Por outro lado, os estudantes e a juventude, em geral, não se preocupam em explicar: a ação se lhes afigura mais importante, no que têm razão. Eles negam valores e mitos. A sua negação parte da intuição da bancarrota dos sistemas atuais [...]. O estudante, em termos gerais, intui que os atuais sistemas impedem a sua plena realização como ser humano no sentido mais amplo e se rebela contra eles que tentam enquadrá-lo. E isso é absolutamente positivo e é absolutamente necessário.

Posta a questão, resta saber o que pensam, naquele momento, *os jovens* diretores de teatro, Haroldo Cardoso, Jorge Salomão, Roberto Duarte e Lena Franca.

Haroldo Cardoso, que prepara a montagem de *O Soldado e o Sacristão*, título que escolhe para o texto *As Desgraças de uma Criança*[23], de Martins Pena, considera adequada a montagem de uma comédia de costumes no atual movimento teatral baiano, a seu ver impregnado de montagens tropicalistas, *hippies* e realistas. Delineando a encenação, estruturalmente

---

[23] ELENCO: Gessy Gesse (Madalena), Waldemar Nobre (Manuel Igreja), Ivan Igor (Pacífico), Sônia Dias (Rita), Reinaldo Nabuco (Abel). EQUIPE TÉCNICA: Miguel Calombrero (Cenário e Figurinos), Judy Spencer (Sonoplastia), Paulo Guimarães (Fotografias e *Slides*), Jamison Pedra (Painéis e Desenhos de *Slides*), Laís Ikissima (Coreografia e Expressão Corporal), Maria Anita (Diretora de Produção), Haroldo Cardoso (Direção). Estréia: junho de 1968.

“viva e atuante”, o encenador não quer chocar nem espera que a platéia faça complicados raciocínios durante a recepção do espetáculo. Opina sobre o tropicalismo, afirmando ser um blefe da mesma forma que o neotropicalismo.

Opondo-se ao teatro agressivo no que ele tem verborrágico, Cardoso diz o seguinte: “agredir meia dúzia de pessoas chamando-as de cadáveres e outras coisas é compensação. No fundo somos tão mortos quanto eles”. (A Tarde, 21.06.1968) Ao investir contra os espetáculos que enquadra como tropicalistas, coloca em cheque a proliferação na cena de “um profundo revolucionarismo de affiches e placas de trânsito”, direcionando seu julgamento para a montagem de *A Boa Alma de Setsuan*, de Bertolt Brecht, na qual vê certos elementos que não correspondem ao caráter revolucionário do dramaturgo. Sobre a encenação de Jorge Salomão, Cardoso comenta:

> Placa de trânsito só é decorativa, revolucionária não me consta que possa ser. Achar o nosso mundo um caos é diferente da montagem de um texto [...] construtivo como é “A Boa Alma”. Jogar fora um bom texto numa montagem beatlemaníaca só entendo como burrice e das grandes.

Sua crítica à utilização de placas de trânsitos na cenografia de *A Boa Alma de Setsuan* deve-se ao fato de elas aparecerem com freqüência nos cenários criados para algumas montagens da época. Lembrar tal recurso é *registrar* que ele foi utilizado diversas vezes por João Augusto. Ao colocar em cena cavaletes com a frase “Estamos trabalhando para você”, o diretor do Grupo dos Novos estabelecia uma conexão entre o fazer teatral e o trabalho dos operários, prestadores de serviço à comunidade, já que tais placas reproduziam aquelas colocadas, por exemplo, nas obras realizadas nas vias públicas.

Pelo exposto e tomando como referência os argumentos de Jancsó, Haroldo Cardoso *não se enquadra totalmente* na visão dessa juventude que deseja quebrar com as estruturas, ou pelo menos as teatrais. Mas, ao mesmo tempo que se posiciona contra as inovações, o experimentalismo e o teatro agressivo, Cardoso declara-se da seguinte maneira:

> Acredito no valor da humanidade, mesmo estando na Bahia. Acho o marxismo bacaninha, leio muito Camus e agora sou fã de Herbert Marcuse. Grito feito macaca de auditório das transformações sociais [...]. Não acredito no teatro na Bahia, sobretudo como está. [...] As coisas podem mudar e devem; como, não sei com certeza. O que faço vale alguma coisa na medida em que faço com consciência, ainda assim não passa de mim mesmo.

Colocando um limite para sua ação, Haroldo concebe a montagem do texto de Martins Pena como um espetáculo que se propõe a fazer rir, afirmando: "será uma comédia de Martins Pena". (Jornal da Bahia, 23 e 24.06.1968)

Jorge Salomão questiona a passividade dos encenadores diante do texto teatral, postura qualificada de desconhecimento do que seja o fenômeno teatral. Sua escolha por Bertolt Brecht pauta-se pelo caráter revolucionário de seu teatro, sua elevação a um plano crítico, indagador da sua validade, dos seus limites e das aberturas que propõe. Insurgindo-se contra a voz corrente, no Brasil, da inacessibilidade ao povo do autor alemão, Salomão expressa-se radicalmente contra, perguntando:

> Por que inacessível ao povo? Qual o autor que não pode chegar a ele? E o que é o povo? Uma idéia abstrata, um dado estático? Essas idéias absurdas, ridículas, não têm mais fundamentação nos dias de hoje. Por que um espetáculo para ser popular tem que ser mal escrito? Só porque será apresentado numa praça, escola ou fábrica? E por que não Shakespeare, Brecht [...] numa praça, escola ou fábrica? O teatro popular é um ato de inteligência? [...] Essa bobagem toda é decorrente de uma falta de formação cultural e no fundo de um grande medo. Por que colocar empecilhos ou fabricar barreiras, quando o melhor mesmo é caminhar? (Jornal da Bahia, 19 e 20.05.1968)

O encenador enfrenta questões pertinentes ao fazer teatral e suas relações com o receptor. Ao abordar o texto brechtiano, não se intimida diante da "mística" criada em torno do autor alemão. Ao falar sobre a montagem de *A Boa Alma de Setsuan*[24], Jorge Salomão esclarece a concepção do espetáculo, vinculando o conteúdo ao contexto onde se dá a realização. Ela é o reflexo de um Brasil espetacular, "país onde as máscaras são estouradas pela fome e o subdesenvolvimento é iluminado pela luz atlântica". Propugnando para o espetáculo elementos para uma livre discussão e o "desempostamento" da cena com imagens claras e diretas, Salomão vê os intérpretes como instrumentos de relação entre o mundo abordado e seu público. No seu entender,

[24] ELENCO: Adson Lemos (O Barbeiro e o Sr. Chu Fu), Ari José (Ian Sung e Desempregado), Carlos Pinto (Capenga e Wang, o Aguadeiro), Cláudia Virginia (Sobrinha, Velha Tapeceira, e Rapariga), Ivan Leão (Primeiro Deus e Avô), João de Sordi (Policial, Homem e Bonzo), Lícia Margarida (Mulher e Matrona), Luís Martins (Terceiro Deus, Sobrinho e Garçom), Deni Araújo (Segundo Deus, Cunhada e Sr.ª Iang), Marisa Rangel (Sr.ª Chin e Sr.ª Mitsu), Yumara Rodrigues (Chen Tê, a Prostituta e Chui Tá, o Primo), Reinaldo Nunes (Marido, Velho Tapeceiro e Gerente). EQUIPE TÉCNICA: Luciano Figueiredo (Cenografia), Laís Ikissima (Coreografia), Moacir Albuquerque e Tuzé de Abreu (Música), Roberto Santana (Direção Técnica), Enrico Allatta (Assistente Técnico), Toureiro Brandão (Assistente de Cenografia), Diogo Costa (Sonoplastia), Lourival Rebouças (Maquinista), Valdiná (Assistente de Produção), Edivaldo Ferreira e Edson Araújo (Contra-Regras) João Jorge Amado (Iluminação), Sérgio Hafush (Operação de Luz), Zilda Nogueira (Execução de Figurino), Jorge Salomão (Direção). Estréia: junho de 1968.

uma montagem brechtiana é a ruptura com o tempo convencional, com a duração esquematizada das cenas, com a emoção cheia de suspiros.

A fábula brechtiana vai à cena no Teatro Castro Alves, em uma produção da atriz Yumara Rodrigues, que se despede dos palcos baianos rumo ao Rio de Janeiro, onde se estabelece por algum tempo. Sobre o desempenho da atriz, Guido Guerra, jornalista e escritor, afirma que como Chen Tê, a prostituta, e Chui Tá, o primo, não revela sua inteireza como intérprete, mas que, dentre os artistas que compõem o numeroso elenco, "com efeito, apenas Yumara existe". As impressões deixadas pela montagem não são positivas. Caracterizada como monótona por Guerra, *A Boa Alma de Setsuan* não condiz com o investimento artístico e financeiro que envolve sua produção. Na opinião de Miguel Martin, diretor teatral, a perspectiva baiana caótica e anárquica do encenador Jorge Salomão choca-se totalmente com a lição construtiva e revolucionária de Bertolt Brecht.

As opiniões, mesmo que reduzidas, traduzem o descompasso entre o que a cena construída por Salomão veicula e o que é apreendido por parte dos espectadores. Vale ressaltar, no entanto, o pensamento do encenador, ao descrever a concepção que tem da realização, no palco, de um texto de Brecht na Bahia. Para Jorge Salomão, a montagem de *A Boa Alma de Setsuan* deve ser uma interrogação frente à teatralização dos atos humanos, dos sentimentos, das amarguras, tão integrados à paisagem e à vida brasileiras. Tal afirmativa leva o encenador a se perguntar: "como fazer um espetáculo estático, duro, quando toda realidade nacional é cheia de cores, movimentos, confusão?" Tomando esse conflito como espinha dorsal da montagem, seu criador procura expressar em *Setsuan* o Brasil, o Eldorado, o terceiro mundo, como esclarece em entrevista a Yumara Rodrigues, publicada no *Jornal da Bahia*. (19 e 20.05.1968)

As afirmativas de Jorge Salomão, confrontadas com as opiniões daqueles que assistiram a seu espetáculo, levantam pontos de tensão com relação à apropriação por parte dos nossos encenadores da obra do autor-diretor alemão. Desde as primeiras montagens no Brasil, na década de quarenta, das peças de Brecht, avolumam-se críticas no sentido da afirmação e, em maior parte, da negação dos resultados dessas empreitadas no palco. É rica a fortuna crítica relacionada aos diversos eventos, mas, para nos atermos ao momento pesquisado, registro as montagens de *Galileu Galilei*, pelo Grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, e de *Os Fuzis de Dona Teresa* (originalmente *Os Fuzis da Senhora Carrar*), encenada por Flávio Império para o Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), ambas de 1968.

Ao mencionar as duas encenações, não pretendo estabelecer comparações com a montagem de *A Boa Alma de Setsuan*, de Jorge Salomão, mas evidenciar a capacidade dos encenadores de ler a obra brechtiana dentro dos códigos da sua racionalidade, sem descartar as possibilidades experimentais, tropicalistas, ritualísticas, contraculturais, como faz José Celso na cena do carnaval em Florença, na qual introduz elementos irreverentes,

provocativos, "irracionalistas", desbundados e sensoriais já testados nas encenações de *O Rei da Vela* e exacerbados em *Roda Viva*, uma aparente contradição inserida em um espetáculo sustentado pela palavra, pela cientificidade e pela lógica que perpassa a peça de Brecht. (SILVA, 1981, p. 169-179) Ou como faz Flávio Império, que articula, cenicamente, os conceitos artaudianos e a dialética de Bertolt Brecht, como observou Michalski (1989, p. 36-37), impregnando a cena de ingredientes litúrgicos, para tornar mais visível o discurso brechtiano da necessária ação política.

Embora não se tenha material suficiente sobre a encenação baiana de a *Boa alma de Setsuan*, limite para uma análise crítica das suas potencialidades estéticas e comunicativas, o fato é que Salomão problematiza seu discurso em torno da montagem, sua concepção e estrutura. A polêmica instala-se em dois níveis, no da concepção-realização cênica e no da recepção. Nesse último, a contestação revela a atitude altamente respeitosa para com o autor alemão, intocável "monstro sagrado" do teatro dialético, marxista. Quando Jorge Salomão encena *O Macaco da Vizinha*, o melhor espetáculo de 1967, é aplaudido pelas liberdades inseridas na estrutura do texto de Joaquim Manuel de Macedo. No momento em que se aventura em seara mais "elevada", recebe puxões de orelha.

Sobre o que pensa o jovem ator-diretor Roberto Duarte? Suas reflexões a respeito do espetáculo *Stopem, Stopem!*, do qual fez parte como intérprete, mostram, de outro viés, de que forma se articula o discurso naquele momento. "Acho o espetáculo cruel. Já era tempo de se fazer alguma coisa em nosso teatro que mostrasse o nosso dia-a-dia, a nossa sesta diária antropofágica". (A Tarde, 31.05.1968) Prosseguindo, com tom mais agressivo, Duarte dirige-se àqueles que considera "os velhos saudosos do feudalismo e temerosos das evoluções", sejam elas no campo social, moral ou religioso, afirmando que, se não gostarem nem se sensibilizarem com o espetáculo, "azar. Nós também não gostamos deles". Tal postura, para Duarte, seria uma via para desmistificar um tipo de relação mascarada, hipócrita, cultivada não somente na cidade de Salvador, mas em todo o país.

Considerando a crueldade de *Stopem, Stopem!* como uma cópia da "realidade que o sadio sentimento burguês prefere encarar sob o aspecto folclórico, sob o novelesco aspecto de festa em dia de sol", Roberto Duarte deseja que cada espectador seja tocado de maneira intensa pelo espetáculo e que, ao deixar o teatro, reconsidere a estrutura "à qual nos amarram ou nos amarramos por comodismo. Em que nos sufocamos por simples medo de enfrentar esse museu de costumes que diariamente visitamos e somos visitados".

Percebe-se, no discurso do artista, a alusão à crueldade, remetendo-nos a Artaud. Identifica-se aí uma tendência que se torna presente entre a gente de teatro. Fala-se em crueldade como modismo, como preocupação ou como desejo de vê-la corporificada na cena. Essa tendência se configura, mundialmente, no começo dos sessenta, firmando-se mais insistentemente no Brasil

no final da década e escorrendo pela seguinte, resultando em espetáculos ritualísticos, na tentativa de esconjurar as sombras para fazer alumiar palco-platéia como um único espaço onde as repressões possam ser liberadas. Em Salvador, tal propósito ainda não se materializa plenamente. A corporeidade irracionalista não se faz na plenitude da sua força expressiva, embora apareça nas realizações de Álvaro Guimarães.

No mesmo ano em que faz as declarações a respeito de *Stopem, Stopem!*, Roberto Duarte dirige *Pluft, O Fantasminha*, texto para crianças de Maria Clara Machado. Pretendendo uma modernização da peça, já que "a criança não acredita mais em fantasma vaporoso e sim em fantasma armado de metralhadora e fuzil" (A Tarde, 29.07, 1968), o diretor se opõe ao teatro infantil ancorado nas lições de moral, de boas maneiras e de educação doméstica. Para essa infância que, em contato com o cinema e a televisão, vê se alterarem as visões do bem e do mal, o caminho é mostrar que tais conceitos não estão pré-estabelecidos "e que a cada momento cada um terá que optar por um ou por outro com dificuldades de reconhecê-los cada um de per si". O diretor valoriza o sentido poético e humano contido no texto de Maria Clara Machado, evitando as "palhaçadas".

Argumentando que os temas abordados pelo teatro dirigido às crianças e aos jovens podem ser amplos, já que o centro das suas atenções é sempre o homem, tanto quanto os temas do teatro para adulto, a preocupação de Roberto Duarte é dar relevância aos aspectos formais do espetáculo. Suas reflexões acerca desse pensar-fazer enveredam para a seguinte conclusão:

> A forma simplificada no uso dos símbolos e de convenções, bem como na análise ao alcance das crianças, usadas no teatro infantil deve prender a atenção da sua platéia, diverti-la [...], interessá-la nas ações e nas idéias do espetáculo não sendo para isso estritamente necessária uma série de palhaçadas e piruetas de mau gosto, as quais costumam usar para fazer rir a criança, rir ou perder o "fio da meada" que propõem os autores. Tenho para mim que, desde que, com uma linguagem inteligível qualquer gênero de teatro pode ser encenado para crianças. (A Tarde, 29.07, 1968)

É importante registrar de que maneira os artistas baianos concebem o teatro para crianças e jovens no momento em que a cena em transe se presentifica. Nas tramas e nas transas em que ela se constitui, há espaço para que esse filão, o "teatro infantil", se realize de maneira regular, encontrando um público receptivo e interesse por parte dos que o produzem. Na década de sessenta, foram levados à cena 45 textos destinados às crianças, num total de 262 montagens. Nos setenta, houve um aumento na produção, contabilizando-se 104 textos, no universo de 327 encenações.

Os dados quantitativos devem necessariamente cruzar com os referentes qualitativos para que se possa avaliar a contribuição dessas realizações, verificando-se de que maneira esses espetáculos para crianças são alçados a um patamar expressivo como manifestação artística.

Este não constitui o momento mais apropriado para particularizar tal investigação e, diante da impossibilidade de dar conta da tarefa, que requer um estudo específico, vale trazer para a narrativa a fala de quem se preocupou em pensar sobre o enjeitado teatro para crianças. Esse é o recurso de que lanço mão para aquilatar até que ponto os artistas baianos inventaram e imaginaram as encenações, inovando o gênero. Para isso, tomo como ponto de partida muito mais o que se diz, já que não posso dar conta do que a cena revela, embora tenha assistido a algumas das produções realizadas entre 1967 e 1968. Ressaltamos a inventividade de *Pluft, O Fantasminha*; o apurado cuidado das superproduções do Teatro de Equipe, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Gata Borralheira*, *Peter Pan* e *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, dirigidas por Manoel Lopes Pontes; *O Consertador de Brinquedos*, de Stela Leonardos, montagem que projeta Haroldo Cardoso como diretor. Em 1969, Deolindo Checcucci dirige uma versão de *A Bela Adormecida*, impregnando-a de elementos tropicalistas[25].

Detendo-nos no discurso, agregue-se ao pensamento de Roberto Duarte o de Lena Franca, atriz que se lança como diretora, encenando *Dona Patinha Vai Ser Miss*. Em artigo publicado no jornal *A Tarde* (22.07.1967), Franca expõe o problema da função didática no teatro infantil, atentando para o fato de que, se o teatro infantil está colocado em um plano de caracterização dos valores e verdades éticas manipulados didaticamente, com a finalidade de ordenar a imaginação dispersiva da criança, não se pode dizer que exerça a função única de "moral da história".

Para esclarecer a problemática instaurada sobre a finalidade do teatro para crianças, a diretora traz o pensamento de Jean Loue Temporal, como resposta à pergunta "Onde está a pedagogia do teatro infantil?". Conforme Lena Franca, Jean Loue Temporal afirma que a

> [...] principal virtude moral que dou aos meus espetáculos é de trazer o otimismo e a calma. A única virtude pedagógica que se lhes pode atribuir seria, eu creio, o poder de fixar totalmente a atenção das crianças durante 40 minutos. De lhes ensinar a escutar e a se revelar tomando partido ou tomando consciência do outro seu amigo, seu camarada, seu adversário, descobrindo a força de uma reação coletiva do bem contra o mal a tornar-se o espectador crítico e consciente, que será uma vez adulto. (A Tarde, 22.07.1967)

[25] Para se ampliar essa relação e se conhecer os elencos e equipestécnicas, recomenda-se *O Teatro na Bahia através da imprensa – século XX*, de Aninha Franco.

Quando do lançamento de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, uma adaptação de João Augusto, o colunista Jurandir Ferreira afirma que se trata um trabalho estruturado a partir de uma nova linha teatral para crianças e enfatiza: "engajada e participante, dos tempos modernos em que vivemos", em cuja pesquisa estão subsumidos elementos experimentais que procuram desmistificar a representação durante todo o desenvolvimento da ação dramática. Os elementos mágicos da encenação, sua teatralidade são revelados de tal forma que "a criança é alertada para o fato de que o que elas estão vendo é um espetáculo teatral". (Diário de Notícias, 01.11.1968) Nada mais brechtiano. Rompe-se com as bases realistas da representação, trabalhando-se com a mágica contida no próprio teatro. A cena é elaborada de maneira a revelar a "teatralidade" do teatro, seus efeitos apontam para a desconstrução das formas tradicionais de se fazer teatro para crianças. Os diretores procuram afastar-se dos clichês, das montagens apressadas, mal cuidadas e, sobretudo, de uma visão maniqueísta.

Este valor, contido tanto na adaptação de João Augusto quanto na *mise en scène* de Lopes Pontes, torna-se, aos olhos de Ferreira, "uma coisa revolucionária". Por esse motivo, depois de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, o teatro para crianças não pôde se furtar à abertura, à criação e à renovação cênicas. Tal fato se concretiza ao longo das décadas seguintes, com autores, encenadores e intérpretes preocupados com a quebra de tabus, trilhando novos caminhos, inovando textualmente o teatro para crianças, embora a cena ainda se deixe povoar por espetáculos apressados e mal realizados formalmente, com temas tratados de maneira superficial, quando não carregados de preconceitos com o predomínio

> [...] da rigidez e do convencionalismo no comportamento dos personagens, da grossura como elemento constante de "humor", da filosofia de baixa qualidade, do palavreado adulto, do excesso de verborragia, das situações inverossímeis, da pouca ação existente (justo em teatro?)... e da vivência estupefaciente [dos] personagens destas histórias infantis??? (ABRAMOVICH, 1983, p. 81)

Se, por um lado, os elementos identificados como revolucionários infiltram-se na cena para crianças, por outro, exacerbam alegoricamente em seu caráter subversivo na cena teatral destinada ao espectador adulto. Criando paródias e metáforas das "relíquias do Brasil", formulando suas imagens como figurações oníricas, com as mãos e os pés no Surrealismo e no Dadaísmo e a cabeça no Modernismo Antropofágico (FAVARETTO, 2000), tornam agressivas as suas manifestações estéticas. No entanto, por trazer o alegórico em suas imagens e contaminar a cena de artifícios, cujos elementos valem uns pelos outros, "a figuração alegórica não homogeneíza a disparidade, pois tende ao centrífugo,

à totalidade apenas sugerida. Por isso se esquiva da ação da censura, que age quando a figuração se refere a um mundo cheio de sentido, cujos códigos, são, portanto, identificáveis". (FAVARETTO, 2000, p. 126)

Sem discordância, observamos que o caráter agressivo e a violência da crítica, que a música, o cinema e o teatro veiculam, embora permeadas de humor, desencadeiam reações censórias, tanto no Sul quanto no Norte. Se em São Paulo e Porto Alegre os atores de *Roda Viva* sofrem a violência paramilitar do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), em Salvador a própria polícia invade o Teatro Castro Alves durante o ensaio aberto de *As Senhoritas*.

Cena 9 – Polícia invade o Teatro Castro Alves

Enviado o texto para Brasília visando a sua liberação pelo Serviço de Censura Federal, o elenco (Maria Idalina, Waldemar Nobre e Vieira Neto, também produtor) prossegue com os ensaios da peça do paulista Alcyr Ribeiro Costa. Cercado de muita expectativa, por se tratar de espetáculo dirigido por Álvaro Guimarães e pela temática abordada – o encontro de três travestis antes e depois de um baile de carnaval –, a montagem é foco das atenções, em virtude da polêmica que pode gerar. O encenador esclarece que a peça *As Senhoritas* mostra três personagens,

> [...] três criaturas humanas dentro de uma arena, a se digladiarem mutuamente quais animais selvagens, às voltas com seus problemas e frustrações, num misto de dor e prazer, esperança e desespero. É o cotidiano retratado na sua pureza mais crua e dilacerante. É a iniqüidade do mundo em que vivemos, é a solidão, o aniquilamento do ser humano. (A Tarde, 21.08.1968)

A montagem foge da grandiloqüência de *Uma Obra do Governo*, em que a *mise en scène* suplantava a atuação dos intérpretes, premissa que Álvaro Guimarães deixa de lado em *As Senhoritas*, para dar lugar à outra face da sua imaginação criadora. Ao descartar o efeito cênico para dar maior visibilidade aos atores, o encenador coloca-se a serviço dos intérpretes.

De acordo com comentários de Ivan Leão sobre o texto e a concepção do espetáculo, o encenador lança mão das idéias de Herbert Marcuse para evidenciar o processo de esquematização vivido pelos personagens em uma sociedade repressiva, da qual resultam o comportamento neurótico e a deterioração das relações, que a cena evidencia. Tais questões aparecem no texto de Alcyr Ribeiro Costa, vetado pela Censura Federal na véspera da estréia. A proibição estende-se a todo o território nacional.

A classe teatral baiana, nem sempre organizada, movimenta-se para reagir contra a proibição, decidindo pela apresentação, em caráter fechado, do espetáculo no Teatro Castro Alves, onde estrearia. Após a apresentação de *As Senhoritas*, os espectadores propunham-se a analisar o texto e os motivos da proibição. A proposta é frustrada devido à invasão da sala de espetáculos pela polícia, numa atitude arbitrária. Portando metralhadoras e com ostensivo aparato, os policiais consumam a invasão, expulsando do TCA a classe teatral, espancando e prendendo vários artistas e intelectuais presentes ao evento. O ator Jorge Coletti, que deixava as dependências do Teatro após a apresentação da peça *Maria Minhoca*, é humilhado e espancado por policiais no *foyer*.

Logo após esse fato, o Governo do Estado decide suspender os ensaios, nas dependências do Teatro Castro Alves, de todos os grupos existentes em Salvador. Tal atitude soma-se ao corte de verbas imposto anteriormente, o que dificulta a ação dos artistas. Os críticos saem em defesa da classe teatral, manifestando-se contra o ato em suas colunas nos jornais. Francisco Barreto escreve sobre o acontecimento:

> A alegação de que a montagem da peça tinha sido proibida em todo o território nacional não convence para justificar a atitude, uma vez que ela não foi apresentada para o público, mas para profissionais, que tinham o direito de conhecer e analisar o texto e as razões da proibição de sua montagem. Daí, vir merecendo a atitude da polícia o repúdio da sociedade baiana. Intelectuais, padres, artistas e estudantes estiveram reunidos protestando contra a medida. (A Tarde, 13.09.1968)

O acima exposto atesta a mobilização da classe teatral logo após tomar ciência da censura à peça, mobilização essa reafirmada quando, em seguida ao incidente, o Teatro Vila Velha abre suas portas para abrigar os artistas, que se reúnem às segundas-feiras para refletir e protestar contra a arbitrariedade.

Enquanto os artistas se manifestam contra a censura e o arbítrio em diversas capitais, sente-se no ar o estado de tensão no país, que vai culminar com a promulgação do AI-5. O centro do Governo, em Brasília, sinaliza preocupação, como se pode ler na fala do Ministro da Marinha, Almirante Radamaker:

> [...] uma insidiosa campanha de solapamento de nosso meio jornalístico, estudantil, artístico, militar, clerical e político, inspirado em regimes onde a liberdade há muito desapareceu e por eles orientada vem sendo criminosamente desenvolvida em nosso país valendo-se da inércia dos omissos e indiferentes [...] dando causa ao descontentamento, à dúvida, ao pessimismo e à intranqüilidade

que poderão crescer continuadamente até a subversão. (A Tarde, 24.10.1968)

É nesse clima de "intranqüilidade" que Alberto D'Aversa retorna a Salvador e dirige, para a Escola de Teatro, a encenação *Biedermann e os Incendiários*, texto de Max Frisch, reunindo no elenco alunos e professores da Escola de Teatro, prática mantida desde o período em que Martim Gonçalves fundou o Grupo A Barca, inexistente naquele momento, mas sempre uma referência a povoar a vida escolar.

Na montagem de *Biedermann*[26], cuja estréia aconteceu cinco dias após a decretação do AI-5, D'Aversa, um encenador que passa ao largo da estética configurada como vanguarda, coloca em cena o coro de bombeiros em um confronto direto com a platéia. Esse coro, não fosse a ação da censura, entrava pela platéia, deslocando-se por cima das poltronas, ato extremamente incômodo para o espectador. Tal recurso traz para a montagem um elemento já posto em prática em *Roda Viva*, e intensificado em outras encenações realizadas no eixo Rio - São Paulo e em diversas praças pelo Brasil. Mesmo sem ter conseguido incluir a cena no espetáculo, ao concebê-la, D'Aversa opera com ingredientes da "estética da porrada" configurada por Zé Celso, *tratando-a mais como paródia*. Embora concebida como arremedo, a cena não deixa de ser violenta. Ao romper com a relação palco-platéia, uma proposta cada vez mais recorrente entre os encenadores, D'Aversa traz para a montagem um elemento perturbador na estrutura cênica concebida para o palco italiano, onde se confina a totalidade do seu espetáculo.

Interessante observar que Alberto D'Aversa, em uma série de artigos sobre *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada por Zé Celso para o Grupo Oficina (1967), questiona as liberdades tomadas pelo diretor. Diante de suas considerações, Zé Celso posiciona-se da seguinte maneira:

> O crítico Alberto D'Aversa – com a mania primária dos tempos do phd, muito "Academia Silvio D'Amico", mania de rotular, dividir e subdividir o mundo e tudo em duas categorias [...] – disse que há duas possibilidades: ou se segue uma obra como ela foi escrita ou se usa a obra como pretexto para a criação de alguma coisa que pouco tenha a ver com ela. (MARTINEZ CORRÊA, apud STAAL, 1998, p. 105)

[26] ELENCO: Harildo Déda (Amadeus Biedermann), Margarida Ribeiro e Zoíla Barata (Ana), Gildásio Leite (Schmitz), Sônia dos Humildes (Babette Biedermann), Raimundo Blumetti (Eisenrig), Raimundo Matos (Policial), Mara Miranda (Viúva Knechtilg), Deolindo Checcucci (Doutor em Filosofia), Athenodoro Ribeiro, Antônio Miranda, Antenor Oliveira, Alberico Rodrigues, Alberto Fáscio, Celso Cotrim, Eufrásio Felix, Lúcio Mendes e Mário Tabaréu (O Coro de Bombeiros). EQUIPE TÉCNICA: Idelcélia Santos (Assistente de Direção), Celso Cotrim (Diretor de Cena), (Contra-Regra), Josito Rangel (Eletricista), José Moreira Daltro (Execução do Cenário), Alberto D'Aversa (Iluminação), Antônio Augusto (Sonoplastia), Carlos Sobrino (Cenário, Figurino, Programa e Cartaz), Alberto D'Aversa (Direção). Estréia: 18 de dezembro de 1968.

A citação coloca duas questões. A primeira problematiza a visão dualista, impregnada de racionalismo cartesiano, acusação imputada ao crítico pelo encenador. A segunda diz respeito à forma como se toma um texto para pô-lo em cena, respeitando-o em detrimento da invenção cênica. D'Aversa inscreve-se muito bem na corrente que privilegia e centra-se no texto, mas, diante da peça de Max Frisch, não se recusa a interferir na platéia com um elemento perturbador, o que pode indicar incoerência de princípios.

Fugindo-se das rotulações e das divisões, pode-se ler a atitude de D'Aversa como uma quebra de postulados em função da própria construção cênica em seus significados. Não se pode filiar o encenador, contudo, na corrente mais experimental do teatro nem inscrevê-lo ao lado do teatro tipificado como "agressivo", "violento", por conseguinte, irracional. Mas pode-se levantar uma questão. O fato de estar fora do seu local de atuação, São Paulo, sem o compromisso com a estrutura do teatro profissional e imerso no inquietante ambiente universitário pré-AI-5 abre um espaço para que o encenador coloque no espetáculo esse "ruído". Com tal ato, vislumbra-se uma tensão fronteiriça, na qual se move um diretor tido como "tradicional".

É lamentável o fato de os censores terem cortado a cena, mas, diante de sua explícita mensagem (vigilância, repressão, controle) – lembremos que o espetáculo estreou logo após o AI-5 –, os "zelosos guardiões da moral e dos bons costumes" atuaram de forma "coerente" com sua função, atitude nem sempre visível nas ações de alguns funcionários encarregados de censurar teatro, cinema, música e toda a criação artística que se fez durante a vigência da censura no país, já que as proibições revelavam incoerência de critérios ou *nonsense*, como quando se tentou prender Sófocles. Nesse período ocorrem aberrações, em uma sanha de cortes e proibições que demonstram quanto os censores não tinham capacidade para avaliar o que podia ou não ser mostrado ao público. Cortada a cena do coro de bombeiros, *Biedermann* vai a público sem que os censores percebam o que há de subversivo na "peça didática sem doutrina" de Max Frisch.

No período que vai de 1967 a 1970, a Escola de Teatro mantém-se "a duras penas". A sua desestruturação como espaço artístico-pedagógico remonta à saída do reitor Edgard Santos e de seu primeiro diretor, Martim Gonçalves, em 1961, ao golpe militar e conseqüente desmantelamento de um projeto universitário e, a bem da "verdade", ao modelo em que a Escola foi moldada. Com a Lei Castello Branco, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamenta o ensino profissional, estabelece-se um currículo mínimo. A Escola de Teatro não dá conta da demanda dos dois cursos aprovados pela lei: o de Formação de Ator, em nível médio, e o de Direção Teatral.

Mesmo sem deixar de ser uma referência para os artistas, para o público baiano e para os alunos, a instituição vive nas sombras, mantendo sua visibilidade por conta das atividades realizadas no passado, não tão distante. Embora tente, seu ensino e sua produção artística não respondem às deman-

das da época. Fora da Escola, os grupos enfrentam as dificuldades inerentes ao contexto, mas, como visto, mostram-se mais arrojados.

Muito se tem ainda para escrever sobre o contexto em que se dá o teatro na Bahia no momento em que a contracultura se instala como uma outra configuração. Contestando o edifício da racionalidade ocidental, opondo-se à tecnocracia, valorizando o hedonismo e o misticismo, a manifestação contracultural traz para a cena o impulso do movimento *hippie*, não aquele cooptado pelo sistema, que transforma sua revolta numa calça velha desbotada para vender a marca Lee, mas aquele que, diante do sistema injusto, salta fora dele e propõe a transformação interna dos indivíduos.

Os fatos aqui narrados e as questões levantadas, como o próprio título do primeiro ato já insinuara, nos coloca no umbral, na entrada. São as entradas por onde se constrói o discurso sobre o objeto, que não é um múltiplo, mas uma trama, "um agenciamento [...] este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta as suas conexões". (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17) Seguindo as linhas rizomáticas, tecemos este organismo, continuação da História do Teatro na Bahia, iniciada em *Abertura Para Outra Cena* (LEÃO, 2006), um território em permanente alteração, inconcluso, configurado como aberturas no que elas proporcionam de transas: entendimentos, combinações, acordos, ligações, tramas e transes, momentos aflitivos, mas também combate e luta à viva força.

Essa última afirmativa não pode ser tomada em sua totalidade, já que, a partir do "golpe dentro do golpe", a decretação do AI-5, o que se vê é o aparelho repressivo do Estado passar um rolo compressor, calando, aprisionando, exilando e assassinando expressivos nomes da inteligência brasileira, tanto aqueles que procuram expressar-se nos espaços possíveis quanto aqueles que optam pela luta clandestina. No entanto, o que afirmo é que, diante de um quadro de opressão e vigilância, o teatro rompe a mordaça e, quando é obrigado a manter-se calado, cultiva o silêncio pleno de significados.

Após dois anos de efervescente produção cultural e de uma cena diversificada, os artistas são tomados pelo estupor, nos termos propostos por Benjamin (1994a) quando afirma a impossibilidade da narrativa. Para Pierre Le-Quéau (2000), os sujeitos paralisados pelo olhar petrificador das Gorgonas interrompem a comunicação com o outro, deixando de compartilhar suas experiências, seus processos e achados criativos. Pensamento e liberdade são cerceados naquilo que os alimenta e que faz parte dos seus próprios conceitos: a livre expressão.

Evento arbitrário, o AI-5 é como o olhar das figuras mitológicas: provoca paralisação, afasia. O ano de 1968 fica em suspenso. Retome-se aqui a imagem de Zuenir Ventura, aquela do "ano que não acabou", para concluir este primeiro ato. O pano desce sobre um país assustado, acuado. Mas esta ação de trazer os acontecimentos de volta à superfície, evidenciando-lhes a singularidade, a diversidade, a inteireza e as contradições, faz-me reconhecê-

los como parte de uma memória viva aqui reunida sem a rigidez do tempo morto. Esta construção carregada de subjetividade busca não perder a consistência da objetividade para se fazer vaso comunicante, despida de nostalgia, mas carregada de significados ainda presentes no cotidiano do país e na produção artística.

Os aspectos desafiadores e contestadores que emergem das obras teatrais, musicais, plásticas e literárias do período colocam em xeque as tradições artísticas em vigor, confrontando também o sistema político-ideológico, espraiando-se pelo terreno sócio-cultural. E, diante da repressão, buscam-se cada vez mais novas formas de se expressar e de se firmar por outros valores. Nessa "geléia geral" configuram-se novas tramas. Diante de um futuro incerto, revisita-se o passado para se agenciar forças que possam contestar o estabelecido.

Terceiro Ato
Caminhando nas Trevas, Tirando Leite das Pedras

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer

Chico Buarque

Cena 1 – Um grito preso na garganta

Ao abrir-se o pano, a cena revela-se tensa. Assim começa o terceiro ato da história, após o AI-5. Em 1969, com a "ditadura escancarada" (GASPARI, 2002a), inicia-se o período conhecido como "os anos de chumbo". A nação brasileira vai, aos poucos, dando-se conta da instauração do arbítrio de forma cruel, estrategicamente pensada, com todo o aparelho repressor voltado para executar a "guerra suja". A racionalidade no interior do poder, no entanto, não impede a banalização da violência. O descontrole, a desorganização e os mal-entendidos das ações de mando e repressão superam o planejamento. Além da censura, torna-se conhecida a selvageria dos porões da ditadura. Os atos atabalhoados decorrentes da desorganização não minimizam os malefícios das ações durante o estado de exceção. Ao mesmo tempo que as ações se mostram dramáticas, revelam-se como farsa.

O estado de exceção que se configurou em 1964 mostra a sua face mais terrível a partir do final da década. Baixa sobre o país a inexorabilidade do sistema civil-militar, disposto a exterminar as vozes discordantes. Sem disfarce, a repressão impõe-se a todos os setores da sociedade. O meio artístico sofre um revés, que se reflete na criação e na produção de bens simbólicos. O teatro brasileiro, que entre 1967 e 1968 apresentara uma vitalidade cênica relevante, vê seu palco, ainda que temporariamente, silenciar. E o silêncio não se restringe à ribalta, ele se estende ao movimento estudantil, aos sindicatos, aos partidos políticos, à imprensa. Desarticulam-se as vias de protesto e os canais viáveis para a negação do autoritarismo. Mas nem tudo se perde; por entre as brechas, as forças dissidentes criam dissonâncias e os artistas, como se verá ao longo deste ato, encontram meios para os deslocamentos nas trevas.

O Governo civil-militar aciona seus mecanismos, prendendo artistas, religiosos, lideranças políticas. O grito, o berro, os sons dissonantes, as cores e as formas das cenas musical, teatral e plástico-visual, que se misturavam aos das passeatas e dos discursos, sofrem o efeito da mordaça. Já não há mais espaço para aquela espécie de guerrilha artística. Se em 1968 havia espaço para o exercício do artista-guerrilheiro (MORAES, 1975, p. 26), em 1969 o que se vê é a repressão agindo sobre as ações dos artistas, proporcionando o retraimento e intensificando a autocensura. A explosão criativa vista no ano anterior ao AI-5, quando o regime ainda mantinha a sua face menos feroz, não prossegue. A cena deixa de materializar imagens ousadas, exuberantes e provocativas.

Nos primeiros meses de 1969, é visível a diminuição da produção teatral. "Esta diminuição da atividade, que trouxe pânico à categoria profissional, devia-se em parte ao estado de choque em que a nação [...] se encontrava" (MICHALSKI, 1989, p. 38). Não havia espaço para a diversão, o lazer, o desfrute da vida artístico-cultural. Nas cidades onde o dinamismo teatral é maior, configura-se o retraimento da produção. Em Salvador, ela diminui sensivelmente. A quantidade e a qualidade dos espetáculos são afetadas. Em janeiro, o colunista Jurandir Ferreira faz a seguinte observação:

> Depois de um ano dos mais profícuos, em matéria de espetáculos, a classe baiana como que descansa um pouco, pratica um "relax" muscular e de planejamentos. Há uma ausência total, os teatros estão desertos, os bastidores em silêncio, as platéias caladas. Estamos em pleno recesso. *Foram decretadas as nossas férias coletivas* (grifo meu). E a classe teatral da Bahia refaz energias, idealiza planos e se prepara para a arrancada deste ano de 1969 que começou pleno de alegrias e anedotas. (Diário de Notícias, 08.01.1969, grifo meu)

Ler essa nota sem verificar a ironia contida é não enxergar a realidade daqueles dias. O ano de 1969 não pode ter começado "pleno de alegrias", mesmo considerando que o anedotário local amplia-se com muitas referências engraçadas sobre os acontecimentos políticos. Se, naquele momento, não se escreve nem se produz comédias sobre a inconstitucionalidade do Governo – já que estávamos impossibilitados pelo estupor –, não se deixa de rir, ainda que os acontecimentos sejam dramáticos. As anedotas de que fala o colunista, sem dar a conhecer quais são, poderiam envolver, em sua trama, tanto os carrascos quanto as vítimas. Embora não se trate do cômico na obra estética, mas do riso nas situações do cotidiano – faz-se e conta-se piadas. Tomo de Cleise Mendes (2001, p. 9)[27] a seguinte informação sobre o riso:

> Os estudos sobre o riso conduzidos na área das ciências sociais tendem a valorizar a sua face libertária, contestatória, sua *função* de fazer uma espécie de leitura crítica dos mecanismos de controle. Nessa direção, um dos trabalhos mais conhecidos é o da antropóloga Mary Douglas que, a partir de Bérgson e Freud, vê nos *jokes* um anti-rito de desvalorização dos padrões dominantes: as piadas funcionariam como um ataque aos mecanismos de controle. O modelo aceito é desafiado pelo surgimento de um outro que, ao combinar numa lógica própria os elementos discrepantes, denuncia o que se ocultava no padrão vigente.

Em meio à repressão à imprensa, há espaço para o surgimento dos jornais alternativos. Mesmo com o terror praticado pelo sistema vigente no país durante o regime de exceção e da anarquia que medra nos porões da ditadura, quadro muito bem exposto por Gaspari (2002), aparece o jornal *O Pasquim*. Sua linha editorial aposta no escracho para ironizar os acontecimentos. Introduz, nos meios culturais, uma abordagem diferente para tratar as notícias. Desde a escolha das pautas, até a forma como elas se constroem para o leitor, o jornalismo feito por *O Pasquim* apresenta-se como uma alternativa ao sufoco da censura. Mesmo perseguido, não deixa de rir e de fazer rir. É crítico, criativo, brincalhão e não deixa de posicionar-se contra a barbárie.

---

[27] No capítulo *Ulisses e a Ética da Comédia*, Cleise Furtado Mendes trata dos limites da ação cômica, ao fazer uma análise sobre o filme *A Vida é Bela*, de Roberto Benigni. Ao levantar a questão sobre do que não se pode rir, Mendes discorre sobre o tratamento que o cineasta italiano deu ao tema do Holocausto. A autora toma Ulisses como matriz do herói cômico, o primeiro homem a gargalhar na literatura ocidental (Canto IX da *Odisséia*), para tecer suas reflexões sobre o campo onde se dá o riso como efeito catártico. "Através do caso particular desse filme, busquei apenas a disposição dos dados de um dilema que afeta diretamente o sucesso ou fracasso da catarse cômica", para analisar a recepção negativa e positiva do filme, tomando como referência os artigos de Maria Rita Kehl, *Um jogo macabro* (1999), e José Arthur Gianotti, *Regras de Vida e Morte* (1999).

Outros jornais que surgem fora do esquema da chamada grande imprensa adotam a postura crítica, e muitos optam pelo humor. Informo também que a "grande imprensa", ora arrochada, ora premiada com afagos pelos civis-militares no poder, encontra brechas para fazer a informação circular, mesmo quando substitui matérias censuradas por receitas e versos de Camões. Em meio à repressão à imprensa, há espaço para o surgimento dos jornais alternativos. Em Salvador, circula entre os anos de 1971 e 1972 o mais representativo órgão da imprensa alternativa baiana com o expressivo e poético nome de *Verbo Encantado*.

Decretado o AI-5, logo se faz pressão sobre o teatro. Pressão que se revela desde 1964, distendendo-se em um momento ou outro, mas sempre colocando contra a parede dramaturgos, atores, encenadores, produtores. A repressão atua seguindo as estratégias de prender, torturar, matar e exilar membros da coletividade artística e de disseminar, junto à classe média, a opinião de que, entre o pessoal de teatro, só há "inimigos da pátria". O teatro passa a ser considerado uma atividade subversiva. Essa situação vai se refletir na criação artística. Os espetáculos vão se conformando à visão de uma arte palatável, rotineira, comercial. É necessário, no entanto, esclarecer que o medo não paralisa de todo a manifestação teatral, conforme se lê na seguinte afirmativa de Michalski (1989, p. 3):

> Mas o impulso de experimentação não se perde de todo; pelo contrário, as poucas realizações que se opõem à prudência reinante e escapam às malhas da censura revelam múltiplas formas de talento e mantêm vivo um sadio clima de polêmica.

É certo que Yan Michalski se refere ao que se faz no eixo Rio - São Paulo. O que se vê em Salvador é um clima de apatia. Em todo caso, registre-se o fato de que a produção local é levada à cena, ainda que restritivamente. Três espetáculos são apresentados, de janeiro a maio, o que leva Francisco Barreto a escrever, em sua coluna, no jornal *A Tarde* (07.05.1969): "o movimento teatral entre nós (fato verificado em todos os Estados) embora fraco em quantidade, apresenta espetáculos com um nível artístico e cultural muito bom". Em seguida, cita as montagens dos espetáculos infantis *A Formiguinha Professora* e *A Bela Adormecida*, e a encenação de *A Sonhadora*, de Hans Schaeppi[28]. Dias depois, Barreto vê a possibilidade de o movimento teatral sair do marasmo no segundo semestre.

As causas apontadas por Michalski, são aquelas do teatro que se produziu na esteira da ebulição criativa de 1968 e vinculam-se muito mais ao que

[28] O texto de Schaeppi, premiado no ano anterior pelo concurso de dramaturgia, patrocinado pelo Departamento de Educação Superior e Cultura juntamente com a Fundação Teatro Castro Alves, ocupa as páginas dos jornais quando de seu lançamento.

se fez no Sul do país. Mesmo assim, a bem da verdade, afirmo que o público soteropolitano viu encenações que trazem para a ribalta elementos de uma visualidade exacerbada e violenta, para além dos signos estritamente verbais.

Ao constatar o afastamento do público e a crise do teatro, o colunista aponta as causas: as agressões, os palavrões mal colocados, o sentido imoral, as "interpretações que são dadas a textos 'castos'; gestos e movimentos que escandalizam". Esses são os fatores vistos como essenciais para a diminuição do público e da atividade teatral. Ao apontar as "inovações" feitas pelos encenadores, com atores de ambos os sexos despidos em cena, "atravessando o palco sem nenhuma finalidade, só para 'agredir', chocar e ferir o público", Barreto fornece munição para aqueles que querem cercear cada vez mais a criação teatral. Esclareço, no entanto, que, até aquele momento, *em nenhum espetáculo produzido em Salvador, atores apareceram despidos.*

Insistindo que essas contribuições prejudicam o teatro, o jornalista conclui: "exibicionismo, imoralidade, extravasamento de sentimentos ignóbeis e insanidade mental não devem ser levados para o palco. Há outros campos e meios para praticá-los". Expondo seu ponto de vista, Barreto chama a atenção para o fato de que os encenadores, insatisfeitos "com a agressão, o desrespeito aos adultos [...], entenderam de fazê-los com o público infantil, criando péssimas perspectivas que [acredito] 'enterrarão' o nosso teatro".

Conduzindo sua reflexão em torno do teatro para crianças, uma atividade que vai crescer em Salvador entre 1969 e 1970 – compreensivelmente, como se verá adiante –, Barreto, o personagem em cena, informa que tem recebido inúmeras queixas de pais. Estes solicitam que ele apele "aos que montam espetáculos infantis, no sentido de que não enveredem por um caminho errado". Continuando, Barreto registra:

> Queixam-se, ainda, os pais que os exibidores cinematográficos não se preocupam com filmes para crianças e agora o teatro infantil, que lhes oferecia entretenimento, está ameaçado, dado ao desvirtuamento à linha que alguns vêm lhe dando.

As dificuldades advindas do esquema repressivo, violento e intimidante colocam os artistas na defensiva, já que, no meio teatral, há defensores da contenção e do conformismo. Essas idéias terminam por influenciar o público e também os que *fazem do teatro um meio de comunicação em constante processo de busca de novas formas comunicacionais.* Vive-se um momento de impasse.

Somados aos problemas de ordem ideológica, estão os problemas relacionados às questões operacionais. E o crítico do jornal *A Tarde*, na sua atitude de "morde e assopra", sai em defesa da classe teatral, quando ela é

impedida de usar as dependências da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia para ensaiar seus espetáculos. A ordem parte da Reitoria e é repassada por Antônio Barros, diretor do estabelecimento de ensino. Surpreendidos, visto que a ordem fora deixada com o vigia da Escola, os responsáveis pelos grupos suspendem, ainda que temporariamente, os ensaios. A proibição de uso do espaço torna a situação ainda mais crítica.

A conjuntura se agrava quando o Conselho de Alunos decide não ceder o palco da Escola aos grupos durante o ano letivo. Tal fato leva Francisco Barreto ao seguinte questionamento:

> É o caso de perguntar-se: que fizeram os alunos da Escola de Teatro no ano findo? Que fizeram até esta altura do ano? Montaram algum espetáculo [...]? Não. Não temos conhecimento de montagens feitas por alunos da Escola de Teatro [...]. Por que eles, Conselho, alunos, direção, não deixam que os que estão fora venham sacudir o mofo, venham dar vida àquela Escola que se encontra [...] 'como coisa morta' em meio à vida trepidante das outras unidades universitárias? [...] Se a Escola não tem condições de voltar ao lugar de destaque que ocupava no cenário do Brasil e do exterior, que se permita aos de fora movimentá-la, para que ela não continue como coisa ignorada, com professores dando aulas a um reduzido número de alunos. Esta é uma das suas finalidades, mas não é a primordial. Montagens de peças e outras atividades também fazem parte do seu programa. Se a Escola não pode realizá-las, que outros o façam. (A Tarde, 26.05.1969)

Na citação aparecem várias questões. Sem focalizá-las na verticalidade que merecem, ponho em relevo o fato de a Escola não ter produzido durante o período, mesmo que se leve em consideração a situação das unidades universitárias: elas não se mostram "trepidantes" naquele momento, muito menos uma unidade desacreditada e sem respaldo como a Escola de Teatro. Outro questionamento diz respeito às finalidades de uma instituição de ensino. Por princípio, uma escola justifica-se pelo ensino-aprendizagem na área específica para a qual se dedica, no caso da Escola, o teatro. Decorrem daí outras atividades derivadas desse ensino: montagens teatrais, seminários, palestras, ciclo de leituras dramáticas, entre outras. O fato de a Escola se encontrar em dificuldades para ensaiar e encenar espetáculos leva Francisco Barreto a justificar a cessão das salas e palco para atividades "empresariais", alimentando a confusa e tensa relação entre a finalidade do espaço público e os desejos da iniciativa privada. O crítico sai em defesa dos produtores, ao insistir na cessão do espaço: "Se a Escola não pode realizá-las, que outros o façam". Tal prática se deu a partir de 1967, mais precisamente na gestão de

Antônio Barros, o que gerou críticas, mas foi viabilizada pela Direção do estabelecimento, ao abrir as portas do Teatro Santo Antônio para os produtores de espetáculos.

O Grupo dos Novos, sediado no Teatro Vila Velha, enfrenta dificuldades para manter o espaço. Em janeiro de 1969, as precárias condições físicas do Teatro – sala de espera, platéia e palco –, necessitadas de reparos estruturais, colocam em risco a continuidade do trabalho. As constantes revistas da Polícia Federal aos espectadores, desde o AI-5, afasta o público do Teatro Vila Velha, provocando o cancelamento das pautas por parte das companhias. As atividades artísticas e o faturamento do Grupo são afetados, arbitrariamente. Além disso, dificulta-se o acesso ao Passeio Público, local onde se situa o Teatro Vila Velha. Em 30 de julho de 1970, o *Jornal da Bahia* publica, na coluna Teatro, texto referente ao assunto:

> Se na porta do Vila Velha ficam policiais a exigir documentos, o cidadão passa a sofrer constrangimentos por parte das autoridades, e estas autoridades estão diretamente subordinadas ao Governo do Estado. Logo, a pressão que sofre o público, que vai ao Vila Velha, é do Executivo Estadual.

Para culminar, o colunista Jurandir Ferreira (Diário de Notícias, 31.05.1970) informa sobre uma carta publicada na imprensa, na qual se fazem denúncias "sobre os fins dos ensaios, estréias e *shows* 'Improvisos', havidos no Teatro Vila Velha [...], todos eles terminam com batida de limão e sessões de maconha".

Todo o quadro configurado no início de 1969 desdobra-se durante o ano e adentra pela década seguinte. Revela-se, então, um momento difícil para o teatro baiano, da mesma forma como o foi para a classe artística de outras capitais. A crise provinha desse estado de força emanado de um poder controlador e violento. Essa situação se agrava ainda mais, quando se dá o afastamento do general Costa e Silva da Presidência da República – setembro de 1969 –, acometido por trombose. Impossibilitado de comandar a nação, recolhido ao Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, o segundo Presidente militar assiste a sua destituição e à do vice-presidente, bem como a formação de uma junta militar.

Essa junta militar manobra para ficar no poder, mas, nas disputas internas entre as três armas – Exército, Marinha e Aeronáutica –, termina prevalecendo a decisão de empossar um novo presidente, Emílio Garrastazu Médici, aquele que um dia afirmou: "Eu posso. Eu tenho o AI-5 nas mãos e, com ele, posso tudo", conforme Elio Gaspari (2002a, p. 129). Com essa frase, Médici faz uma declaração inconteste de seu caráter ditatorial. Não restam dúvidas sobre o que foi o seu governo. A fortuna crítica em torno do período, da

posse até a sua substituição por Ernesto Geisel, traz uma contribuição inestimável para a memória nacional, relatando e analisando os motivos pelos quais esses anos ficaram conhecidos como os do "milagre brasileiro"[29] mas, sobretudo, como "anos de chumbo".

Com os ânimos rebaixados, grande parte da juventude e da intelectualidade embarca numa *bad trip*. Para expressivos contingentes de militantes que optam pela luta armada e vivem na clandestinidade, a viagem resultou no extermínio pelas forças da repressão. Outra parte significativa perdeu-se, aniquilada pela violência interna das organizações de esquerda ou "pirou". Os sobreviventes "juntaram os cacos". Após a Anistia, foram retomando seus direitos de cidadãos, reintegrando-se à normalidade da vida democrática. São arquivos vivos, alimentando a História com suas narrativas, "reminiscências [...] que [transmitem] os acontecimentos de geração em geração" (BENJAMIN, 1994a, p. 211) e, ao mesmo tempo, mostram o "valor terapêutico e salvador desta *narração* paciente que, como o gesto lento das mãos acariciantes, pode acarretar a cura". (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2004, p. 110)

No final da década, a cena revelava-se em transe. Com muita propriedade, Luiz Carlos Maciel (1987, p. 88) expõe o problema:

> Em 1969 estávamos mais ou menos ao Deus-dará. O sonho tinha acabado, não se tinha o que fazer ou para onde ir, formava-se o vazio histórico e existencial onde medraram a luta clandestina e o desbunde. A circunstância era apropriada às naturezas acomodadas; os temperamentos rebeldes não se sentiam à vontade. Estávamos penetrando um paraíso conservador, o clímax da ditadura [...], a repressão científica [...]. Em 1969, estávamos sem perspectiva.

Retomando a afirmativa de Jurandir Ferreira, de que o ano começa alegre e cheio de anedotas, recorro aos versos Vinicius de Moraes, para dizer:

> De repente do riso fez-se o pranto
> Silencioso e branco como a bruma
> E das bocas unidas fez-se a espuma
> E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

[29] A denominação diz respeito ao desenvolvimento do Brasil, uma fase de crescimento e estabilidade, impulsionados pela política econômica sob a responsabilidade do Ministro Delfim Neto. Ecoam também nessa expressão a campanha para mostrar, interna e externamente, que a ditadura restabelecia a ordem e, conseqüentemente, o progresso. Para tanto, azeitam-se as máquinas da propaganda e afirma-se que o Brasil é o "país que vai pra frente" e que é preciso amá-lo ou deixá-lo. Como motor propulsor do ufanismo, toma-se o futebol como emblema. A Seleção Brasileira de futebol passa a povoar o real e o imaginário do Brasil, até a conquista do tricampeonato na Copa do Mundo, no México. O fato de Médici gostar de futebol torna-o emblemático para os brasileiros.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

[...] (JOBIM; MORAES, 1988)

As imagens do poeta traduzem, de maneira cadenciada, o momento crucial do final da década de sessenta, momento de estrangulamento, de estupor, de ruptura, de separação, de desregramento dos sentidos e de renovação, por que não? Uma resposta para essa indagação está em Maciel (1987, p. 88, grifo meu):

> Mas 1969 foi o Ano 1 da Nova Era. Digo isso não por alguma revelação esotérica, astrológica ou ocultista de qualquer matiz, mas simplesmente baseado na mera observação dos fatos. *O vácuo histórico e existencial, inventado pela ansiedade conservadora nos anos 60, acabou por inevitavelmente abrir espaço virgem, penetrando por novas idéias, novas sensações principalmente, novas maneiras de ver e de sentir*. O terreno estava limpo, não dava para acreditar em nada, tinha que começar tudo de novo. Foi o que fizemos.

Ao afirmar sobre a sensível retração da vida cultural e, por conseguinte, do teatro, não se pode avalizar o vazio. Essa afirmação está contaminada pelas idéias conservadoras da ortodoxia de esquerda, caracterizada pelo compromisso nacional-marxista, muito bem expresso pelas manifestações cepecistas. Colocando-se na outra margem e procurando uma outra personificação, estão os sujeitos que enveredam nas trilhas abertas pela contracultura como, por exemplo, aqueles que são tipificados como tropicalistas, experimentalistas, vanguardistas ou anarcomísticos na visada de Rosenfeld (2000). Alguns artistas (encenadores, atores, músicos, pintores, poetas) sob esses rótulos mostram-se motivados pelas "forças [revolucionárias] liberadas pelo tropicalismo", conforme Frederico Morais (1975, p. 98). Citando Hélio Oiticica, tropicalista de primeira hora, Morais reforça a idéia do pensamento crítico contido nas manifestações artísticas que ele chama de "Nova Objetividade"[30]. Vejamos, então:

---

[30] Fruto da decepção da vanguarda alemã, acossada pelo Nazismo emergente nos anos 1920-1930, a "Nova Objetividade" constitui-se como um movimento reativo à crescente opressão e cerceamento da liberdade de expressão. Conforme Frederico Morais, é uma "tentativa desesperada de vencer o romantismo da alma alemã e adaptar a espiritualidade expressionista às novas necessidades construtivas". Os artistas batem-se por uma arte mais simples, integrada na sociedade tecno-industrial, o que leva Hélio Oiticica (apud Moraes, 1975, p. 92) a formular suas características no âmbito da arte brasileira da

> [...] o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionárias na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal. (OITICICA apud MORAIS, 1975, p. 98)

É certo que esse não-condicionamento vai se tornando perigoso, à medida que a repressão endurece. Coloca-se sob suspeita qualquer manifestação de inquietação, revertendo-a em desespero e estimulando a marginalização. Mas, se pensarmos na famosa bandeira criada por Oiticica, na qual estava escrito "SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI"[31], apresenta-se aí um dado importante para caracterizar a ação de muitos artistas a partir do final do ano de 1968. Embora se possa contrapor com outra frase aquela que ecoa do palco do Teatro Oficina[32] – "Infeliz a terra que precisa de heróis" – pela boca de Galileu Galilei (Cláudio Corrêa e Castro), personagem de Bertolt Brecht (199, p. 154), devem-se considerar as proposições contidas na frase de Oiticica. As duas frases revelam conteúdos caracterizadores do "espírito do tempo" e balizam a construção de novos sujeitos e subjetividades, impulsionados por variadas motivações e atitudes comportamentais.

A cena entra em crise, mas não emudece. Impossibilitados de vôos mais altos, os artistas baianos voltam-se para o teatro destinado às crianças. A expressiva produção na área revela uma brecha por onde passa a experimentação, a inovação, como uma maneira de se manter viva a cena. Por esse motivo, coloco em evidência a atividade.

---

seguinte forma: vontade construtiva geral; afirmação do objeto e negação do quadro de cavalete; contato direto do espectador com a obra; tema e forma tomado em relação aos problemas políticos sociais e éticos; afirmação da arte coletiva; abolição dos *ismos* e reformulação do conceito de antiarte.

[31] A polêmica bandeira compunha-se da frase e da reprodução do corpo baleado do bandido Cara de Cavalo. Esse trabalho de Hélio Oiticica esteve pendurado na Boate Sucata quando do show de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1968. Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso, ao relatar sua prisão, fala sobre a presença da obra de Oiticica na ambientação do show e de suas conseqüências para ele e Gilberto Gil. Em 1988, pude comprovar a força polêmica de tal obra, quando da sua exibição na exposição dos trabalhos de Hélio Oiticica no Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompéia, em São Paulo. A exposição fazia parte do evento *Tropicália 20 Anos*, criado e produzido pela equipe de animadores culturais, da qual fiz parte. As reações, adversas, por parte do público freqüentador do Sesc Pompéia revelam o caráter provocador e inquietante que emana da obra.

[32] O Teatro Oficina estréia a montagem de *Galileu Galilei*, cujo ensaio geral, para a censura, ocorreu no dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5. Para maiores detalhes, ver Silva (1981), Dionysos e a Revista Dionysos. (1982)

Cena 2 – Teatro para crianças

Verifica-se, desde o ano anterior, o crescimento do número de espetáculos para crianças levados à cena. O que se vê nos palcos são montagens de peças "infantis", realizadas por experimentados artistas, como João Augusto e Manoel Lopes Pontes, e por novos diretores firmando-se no cenário artístico baiano. A primeira encenação a chamar a atenção da crítica estréia em maio e traz, na sua ficha técnica, os nomes de Deolindo Checcucci, como diretor, e Raimundo Blumetti, adaptador para o palco do conto tradicional de Grimm *A Bela Adormecida*[33]. A encenação é recomendada pelo colunista Jurandir Ferreira. O ator-colunista posiciona-se de forma favorável com relação às inovações "pra frente" e "revolucionárias" que percebe na cena. "Faz um bem enorme podermos recomendar prazerosamente uma montagem baiana, uma realização local de qualidade" (Diário de Notícias, 09.05.1969), afirma em sua nota sobre *A Bela Adormecida*.

Esses conteúdos "revolucionários" seguem, no dizer de Jurandir, a linha desbravada pela adaptação feita por João Augusto do conto *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*. A referida encenação, posta em cartaz no ano anterior pelo Teatro de Equipe, teria influenciado a dupla Deolindo-Blumetti, levando-os a construir o texto e o espetáculo com uma nova visão do teatro para crianças, desmitificando o gênero, "que vinha até então burrificando e tornando histérica a criança espectadora de teatro", conforme Jurandir Ferreira.

Com *A Bela Adormecida* fica provado que "o teatro infantil – que também é teatro e não só pedagogia – deve informar realidades que não são estranhas a nossa criança, tão subliminarmente viciada pela TV". A essa opinião, o colunista agrega uma pergunta: por que evitar determinados conteúdos no palco, se as crianças, a todo instante, entram em contato com eles, tomando conhecimento do mundo, das pessoas e das coisas? Sem mencionar quais são esses conteúdos, coloca *A Bela Adormecida* e *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* no mesmo plano de realizações emblemáticas de um teatro infantil em que o artístico não se dissolve em propostas educativas. Atestando que não há mais lugar para o tradicionalismo no gênero, Jurandir afirma que as crianças vibram e se distraem espontaneamente junto com seus pais, que têm a oportunidade de distrair-se também, "livrando-se da sensação de que teatro infantil é 'um porre', 'coisa para criança' apenas".

Como ator dessa montagem, informo que Deolindo e Blumetti, ao tomarem o conto de Grimm, introduzem elementos contemporâneos, trazendo a ação para um "reino" próximo da realidade do espectador. Sem nomear onde se passa ação, fornece ao público uma série de signos, para que o

[33] ELENCO: Kerton Bezerra (Príncipe), Haidil Linhares (Rainha), Catatau (Rei), Margarida Ribeiro (Bruxa), José Wagner (Maciste), Raimundo Blumetti (Bruxo), Marilea Checcucci (A Bela), Raimundo Matos (Arauto), Arturo Filizola (Arturo). EQUIPE TÉCNICA: Jatobá (Cartaz e Programa), Zé Maria (Cenários e Figurinos), Margarida Ribeiro (Assistente de Direção), Deolindo Checcucci (Direção). Estréia: maio de 1969.

espectador relacione o que se passa em cena com a realidade brasileira. Junto aos personagens tradicionais do conto, coloca o Bruxo caracterizado de Chacrinha, a Bruxa como uma grã-fina. O Príncipe entra em cena em uma motocicleta, acompanhado de um escudeiro fraco e atrapalhado chamado Maciste, numa referência paródica aos atletas de luta livre, popularizados pelos programas de televisão e pelo cinema italiano. Cenários, figurinos e objetos de cena fazem referência não só à atualidade, mas aos trópicos, enfim, ao Brasil.

Produção do Grupo Experimental de Arte, a montagem de *A Bela Adormecida*[33] não é vista por Jurandir Ferreira como uma "montagem definitiva" em termos de seu acabamento estilístico. Mesmo assim, o crítico ressalta as qualidades do texto, do cenário, dos figurinos e dos intérpretes, embora considere que o conjunto deixe a desejar, já que formado por estreantes. Destaca as atuações de Haidil Linhares e de Raimundo Blumetti. Avalia como problema ritmo do espetáculo, fator que poderia ser corrigido, caso a temporada não se restringisse a meia dúzia de espetáculos.

A voz discordante é de Francisco Barreto. Vendo qualidades artísticas, muito mais na encenação do que no texto, destaca o cuidado com os cenários e figurinos. "Em 'A Bela Adormecida', José Maria nos dá uma demonstração de bom gosto, de estética, psicologia infantil que, sentimos, falam muito mais às crianças, do que o próprio texto" (A Tarde, 07.05.1970). Opinando sobre a adaptação, vê problemas na sua estrutura e aponta como negativas as insinuações e críticas contidas no texto, que são complicadas para a percepção da criança, "são difíceis mesmo para o entendimento do adulto, como no caso de citações do colunismo social, que só pessoas enfronhadas no 'metier' podem entendê-la" (sic).

Tomando como referência os questionamentos que são feitos em relação às modificações na estrutura dos contos de fadas, na tentativa de modernizá-los, vê-se que Barreto mostra-se razoável. Sobre as adaptações, "canalizações, suavizações e alterações" na composição original do conto de fadas, Abramovich, (1989, p. 121) considera que "cada elemento [...] tem um papel significativo, importantíssimo e, se for retirado, suprimido ou atenuado, vai impedir que a criança compreenda integralmente o conto". Tal fato não acontece somente no trabalho de Checcucci e Blumetti em *A Bela Adormecida*. Outros espetáculos enveredam pelo mesmo feitio, diminuindo, assim, a força dos contos seculares.

Outra encenação também apontada na mesma linha inovadora já referida é a de *Um Lobo na Cartola*, de Oscar Von Pfhul, uma produção dos Artistas Unidos. O colunista do *Diário de Notícias*, ao divulgar o espetáculo,

---

[33] Quando da escolha dos "melhores do teatro" de 1969, em carta publicada na coluna Teatro em Foco, sob a responsabilidade de Jurandir Ferreira, João Augusto aponta Deolindo Checcucci como melhor diretor na categoria teatro infantil por seu trabalho em *A Bela Adormecida*, "que foi também o melhor espetáculo e melhor adaptação. Era 'pra frente' sem ser pretensioso, confuso ou adulto e enfossado, e, sobretudo – infantil no bom sentido" (Diário de Notícias, 2101.1970).

expõe o pensamento do Von Pfhul sobre a obra[34] e avisa que *Um Lobo na Cartola* tem os ingredientes necessários para uma boa comunicação com seu público: a indispensável mensagem ética, "implícita, mas quase imperceptível, sem o tom 'sermonizante' que tanto prejudica espetáculos para crianças". Concluindo suas considerações, afirma que o espetáculo mostra um texto que tem uma história bem contada, com começo, "nó dramático" e desenlace coerente e satisfatório. Para João Augusto, encarregado da direção, a história termina "com justiça real tão necessária à infância – tudo como deve ser o bom teatro para criança".

Sem pretender a exaustão, mas dando conta da afirmação anterior de que o teatro baiano, após o AI-5, produziu um número expressivo de montagens de textos para crianças, verifico, no universo de 25 montagens, que 12 destinam-se a esse público, em 1969. Já em 1970, dos 26 espetáculos, 09 são para crianças. Para uma leitura quantitativa, os totais não parecem relevantes, mas, em termos qualitativos, afirmo que os encenadores investiram criativamente na escolha dos textos, na construção da realidade cênica, como também nos efeitos pedagógicos da recepção.

Ao dirigir o *Circo de Bonecos*, de Oscar Von Pfhul, no Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas[35], Terezinha Lopes justifica seu trabalho, analisando a responsabilidade que lhe cabe, ao pôr em cena um espetáculo para criança. Sua argumentação encaminha-se da seguinte maneira:

> [...] nós, alunos do curso de Direção, sentimos a necessidade de conhecer este tipo de montagem teoricamente e na prática, o que nos levou a fazer um trabalho de pesquisa não só sobre os tipos de Teatro Infantil que existem, como também o comportamento da criança (atenção, observação, reações, situação emocional, raciocínio, associação de idéias) diante dos espetáculos que lhe são oferecidos pelo próprio teatro, rádio, televisão, tendo em vista igualmente a idade cronológica e o nível social das crianças observadas. (A Tarde, 28.10.1969)

---

[34] "Se o impulso devastador das águas e dos ventos pode ser desviado para a produção de energia útil, se o fogo acumulado no núcleo dos átomos pode ser domesticado pelo Homem em seu benefício, é forçoso concluir que o caminho certo é transformar o Mal no Bem [...]. O caso se resume no Homem e no Lobo, representando o seu lado mau. Na peça, os adultos [...] temem e desprezam o lobo e querem matá-lo (supressão do problema sem tentar resolvê-lo)" (Diário de Notícias, 10.07.1969). Já a criança, a menina, que representa, segundo o autor, a juventude, o futuro, "induz o lobo a renunciar aos meios de destruição, postos pela natureza ao seu dispor (dentes e garras), trazendo-o para o convívio social".

[35] Em 1969, a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia passa, juntamente com as Escolas de Dança e de Música, a ser um Departamento da Escola de Música e Artes Cênicas. A justificativa para essa unificação decorre da reforma universitária desencadeada na pós-efervescência contestatória dos estudantes, em 1968. O enfraquecimento da Escola de Teatro e o reduzido tamanho da Escola de Dança favorecem a reunião das três escolas, sob a direção do professor e maestro Manuel Veiga. Na visão otimista de Francisco Barreto, "esta união potencializada de perspectivas artísticas à ótica do teatro, no novo Departamento, só poderá ganhar em potencial" (A Tarde, 07.11.1969).

Nem tudo que se mostrou em cena pode ser caracterizado como inovação. Portanto, o que se ressalta aqui é a produção teatral que envereda pela vias da construção mais arrojada, em que tema e forma correspondem a um conjunto de signos *que podem* evidenciar a sua natureza de obra de arte, que provocam no espectador reações de inquietação, de fascínio e encantamento, de suspeição e até de repúdio com relação ao que vê em cena.

Mantendo-se numa linha de investimentos vultosos na produção de espetáculos para crianças, o Teatro de Equipe anuncia, para 1970, a realização cênica de *A Ilha do Tesouro*, mais uma parceria de Manoel Lopes Pontes (direção) e João Augusto (adaptação). Outra realização de peso é a montagem de *As Três Marrecas*, texto de Miguel Calombrero, com encenação de João Augusto. Tanto uma como outra primam pela qualidade artesanal. As encenações confirmam-se com sucesso, mas conformam-se em uma moldura menos arrojada, apesar da grandiosidade. No entanto, não se pode negar inventividade aos responsáveis pelas duas montagens.

Para levar à cena o clássico da literatura infanto-juvenil *A Ilha do Tesouro*, Lopes Pontes reúne um elenco de expressivos artistas do teatro baiano. Destacam-se nomes os mais identificados com o teatro para adultos, como é o caso de Nilda Spencer, Paula Martins, Mário Gusmão, Kerton Bezerra, Nonato Freire, entre outros, despertando a atenção da imprensa e, conseqüentemente, do público. Ao chamar profissionais experientes, o diretor nega um hábito, ainda em curso e prejudicial ao teatro para crianças: a escolha de elencos inexperientes, que não dão conta da qualidade interpretativa, tornando a realização cênica inexpressiva, povoada de clichês. Cerca-se também de uma equipe técnica da qual despontam nomes como Ewald Hackler, cenógrafo alemão recém-chegado à Bahia; Dulce Aquino, responsável pela coreografia, e Angélica Lopes Pontes, pelos figurinos. Esses profissionais, sob a orientação de Lopes Pontes, colaboram de maneira eficaz para a construção da "deslumbrante" cena, afirmação creditada a Jurandir Ferreira, em nota publicada no *Diário de Notícias* de 09 de outubro de 1970. O elenco dá conta de vinte e dois personagens, desdobrando-se em vários papéis, dando margem à criação de tipos e possibilitando um exercício versátil na sua composição.

Sobre sua participação no espetáculo, Nilda Spencer afirma ser a primeira experiência no gênero. "Confesso que estou muito satisfeita com ela: trata-se de um texto excelente, montagem idem e colegas maravilhosos e talentosos." (Diário de Notícias, 18.10.1970). Na mesma reportagem, Nonato Freire envereda por outro caminho, refletindo sobre o fazer teatral. Argumenta que, no movimento de renovação das artes cênicas, "o teatro para criança tem sido considerado uma espécie de 'terra de ninguém'". Para o ator, o que há por parte dos renovadores, é a preocupação em elevar aos saltos o nível do teatro, "mas sem a menor preocupação de situá-lo na posição de correspondência com o meio brasileiro, as crianças têm sido engabeladas com algumas tentativas de efeito negativo". O ator posiciona-se contra a comuni-

cação forçada e enfatiza que as situações e o enredo devem inspirar a comunicação entre o palco e a platéia.

Ainda sobre *A Ilha do Tesouro*, Mário Gusmão tece as seguintes considerações:

> Está acontecendo um negócio gozado [...], a despeito das dificuldades normais para uma montagem dessa natureza – efeitos técnicos, coreografias, personagens duplos etc. – tudo vai correndo muito bem, com perfeita comunicação entre técnica, elenco e direção. Toda vez que se reúne um grande elenco, que depende de precisão técnica para os efeitos, dá quase sempre em "embananação geral", o que não acontece em nosso espetáculo. (Diário de Notícias, 18.10.1970)

A fala do ator nos dá uma idéia do que foi a montagem de *A Ilha do Tesouro*. O cuidado com relação ao acabamento cênico estende-se aos efeitos da apresentação bem delineada dos conflitos, da caracterização dos personagens e da clareza das situações, "para que o espectador, através da identificação com um dos personagens, sofra uma experiência pessoal verdadeira com a correspondente participação emocional", como afirma o texto extraído do *Diário de Notícias* (18.10.1970). Para o encenador, muitas peças das que tem assistido não atendem a essas condições essenciais. Manoel Lopes Pontes conclui as reflexões acerca da sua montagem, avaliando a produção de teatro para crianças. Pondera sobre a baixa condição artística dos espetáculos, uma determinante para o afastamento do público, "transformando numa audácia uma produção caríssima como a nossa [...]. O Teatro de Equipe sempre procurou dar o melhor de si aos espectadores: bom elenco, figurino de luxo, texto de qualidade, luzes e cores".

Se, por um lado, as superproduções, técnica e artisticamente bem acabadas do Teatro de Equipe angariam um público fiel e boas críticas, por outro são também tipificadas como "teatrão", tal a previsibilidade com que se constrói a cena. Aponta-se a pasteurização dos efeitos grandiosos como uma fórmula que vai se repetindo de espetáculo para espetáculo. Apostando sempre na adaptação dos clássicos da literatura infantil, opção que em nada diminui o trabalho de Manoel Lopes Pontes, o Teatro de Equipe se mantém como referência de um teatro não apelativo, cativando a criança pela magia que emana da cena.

Seguindo outra perspectiva, mas não descuidando do acabamento formal do espetáculo, o diretor Deolindo Checcucci investe mais uma vez o seu talento na experimentação de novos recursos, ao colocar em cena o texto de sua autoria *Julinho Contra a Bruxa do Espaço*. Ao se aproximar do universo da história em quadrinhos, Deolindo traz para o palco do Teatro Castro Alves a ação rápida, sintética e visual da linguagem. Sobre a montagem, ele comenta:

> É através da ação, da aventura que a criança se identifica com seus heróis e vive as emoções. Julinho vai além do real, chega ao fantástico. O texto serve de base para a criação de um espetáculo rico em plasticidade e cores, dando elementos para um maior desenvolvimento da capacidade criadora da criança em choque num mundo conflitante e condicionante do adulto. (Diário de Notícias, 27.09.1970)

Nesse variadíssimo quadro, aparecem proposições diversificadas. Menciono pontos quantitativos e qualitativos nesse pensar-fazer teatro para crianças. Examino a preferência por encenações de peças infantis a partir de duas premissas: as dificuldades criadas pelos censores sobre a dramaturgia destinada ao público adulto e a garantia de um público certo para os espetáculos para crianças. Sirvo-me delas para compreender a dinâmica teatral em 1969, desdobrando-se nos anos iniciais da década de setenta, momento em que a produção artística para crianças se firma, não somente em Salvador, mas em outras capitais do país, fomentando não apenas a cena, mas encontros, seminários, concursos de dramaturgia e outras manifestações que procuram dar conta do "enjeitado" teatro para crianças. Ao longo desta narrativa, registrar-se-á o que se destaca no gênero.

As experimentações levadas a efeito pelos encenadores que se dedicaram ao teatro para crianças nem sempre encontram boa acolhida por parte dos adultos, responsáveis por levar a garotada ao teatro. Retomo o assunto em função da nota sobre a encenação de *Romão e Julinha*, texto de Oscar Von Pfhul, dirigido por Haroldo Cardoso: "a peça foi retirada de cartaz abruptamente pela produção sob [...] pressão de espectadores (pais e mães) que não concordaram com a montagem" (Diário de Notícias, 03.04.1970).

Constata-se, no teatro para criança que se faz na Bahia no momento em que as idéias contraculturais são discutidas e vividas, uma preocupação com os aspectos formais e temáticos renovadores. Além disso, estão presentes nesse pensar-fazer questões relativas à presença da televisão na vida das crianças. Esse dado é levado em consideração pelos artistas que se propõem a levar para a cena os conteúdos e as formas que dialogam com o público, cada vez mais atraído pela programação televisiva, ainda que esta não tenha alcançado a dimensão das décadas posteriores, quando a mercantilização balizou grande parte da produção cultural para crianças. Esse assunto aparece de forma radical no discurso de Sóstrates Gentil:

> Há uma pretensão de se fazer um teatro infantil na base do que a criança vê na televisão. Esquecem seus defensores que a televisão, principalmente a que dispomos, é uma máquina de fabricar imbecis. Os seus programas infantis são os mais antipedagógicos que se pode pensar.

> A sua preocupação é obter financiadores em horários considerados não nobres e é aí que a coisa começa a funcionar. Volta-se qualquer droga para um público ingênuo que está disposto a aceitar imagens em movimento. (Jornal da Bahia, 09.09.1969)

Descontando-se o fato de o crítico generalizar sua visão do público infantil, enquadrando-o na categoria de "ingênuo", a sua invectiva contra a programação televisiva é pertinente e repercute no presente, ainda que se considerem os avanços na produção de bens culturais para crianças e jovens apresentados pelas redes de televisão do país, como atestam os programas da TV Cultura de São Paulo.

Assegurei anteriormente que a busca pela afirmação de um teatro para crianças realizado com qualidade e veiculador de novidades nem sempre resultou em trabalhos desejáveis em termos artísticos. Muitos equívocos são cometidos na cena para crianças, principalmente naquilo que concerne aos temas retratados. No caso dos contos tradicionais, atualizados por adaptadores e diretores, verificam-se problemas da seguinte ordem, por exemplo: em vez de palácio e floresta, o fato de Branca de Neve viver no século XX, em meio a ruas movimentadas, edifícios e fábricas não garante maior identificação com a personagem, como se tal modernização estivesse de acordo com as necessidades das crianças, como afirmam os responsáveis pela montagem de *Branca de Neve e os Sete Anões*. Da mesma forma que a inclusão de uma nave espacial – Apolo 11 – como meio de transporte do Príncipe não garante uma comunicação mais eficaz com a platéia.

O registro[36], qualitativo e quantitativo, da produção destinada ao público infanto-juvenil prova que a "gente de teatro", ainda que ressentida pelo choque decorrente da arbitrariedade do AI-5, procurou responder aos impasses. Lutou também contra a falta de casas de espetáculos, a situação financeira precária, a baixa qualidade dos textos, o material humano despreparado tecnicamente e a falta de público, conforme depoimento de Arivaldo Barata (A Tarde, 26.12.1969). Os artistas combatem as condições adversas, mostram-se criativos e tiram "leite das pedras". O teatro para cri-

[36] Entre 1969 e 1970, além das encenações anteriormente comentadas, ocuparam a cena os seguintes espetáculos destinados às crianças: *A Formiguinha Professora*, de Lúcia Di Sanctis; *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira; *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Chico Ribeiro, com direção de Maria Idalina, em uma atualização bem ao gosto da época; *O Pequeno Polegar*, adaptação e direção de Lúcia di Sanctis; *Dona Patinha Vai Ser Miss*, de Artur Maia, encenada por Jorge Lindsay; *O Quati Papa Ovo*, de João Jorge Amado; *Viagem ao Faz de Conta*, de Walter Quaglia, dirigido por Lúcio Mendes; *O Guarda-Chuva da Lua*, texto e direção de Lena Franca; *Os Três Porquinhos* e *Chapeuzinho Vermelho*, adaptações de Manoel Lopes Pontes; *A Árvore que Andava* e *Um Elefantinho Chateia muita Gente*, de Oscar Von Pfhul, com direção de Maria Idalina; *Na Corte do Rei Leão*, de Jurandir Ferreira; *O Embarque de Noé*, de Maria Clara Machado, dirigido por Roberto Assis; *O Peixinho que Não Sabia Nadar*, de Lúcia di Sanctis. Para informação sobre elenco e equipe técnica dos espetáculos, ver Aninha Franco, *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*.

anças dá voz àqueles que querem se expressar e se comunicar, em um momento em que palavras e imagens incomodam os que estão no exercício do poder.

Comprometidos com as demandas de ordem artística e com os aspectos pedagógicos, estes muitas vezes vistos como embaraços na poética do espetáculo para criança, os artistas baianos contribuem para a afirmação do gênero, confirmando a assertiva de que, a partir de 1970, verifica-se um acréscimo na produção desses espetáculos. O que ocorre em Salvador encontra correspondência em outras capitais. Em seu estudo sobre a dramaturgia dirigida para as crianças, Maria Lúcia Souza Pupo (1991, p. 23) observa esse fenômeno. Atendo-se ao estudo do texto dramático e delimitando São Paulo como *locus* da sua pesquisa, a autora sinaliza: "verifica-se nessa época [entre 1970 e 1976] um considerável aumento na quantidade de espetáculos em cartaz para crianças". Sua afirmativa completa-se com a seguinte observação:

> Por outro lado, a mesma década que assistiu à ampla difusão dessa modalidade de produção cultural presenciou também o surgimento de toda uma nova vertente de espetáculos que colocava em questão a concepção de dramaturgia infantil subjacente àquele fenômeno de afluência de público.
>
> É justamente o surgimento dessa nova vertente que faz dos anos setenta uma década historicamente marcante para o teatro tido como infantil em São Paulo. (PUPO, 1991, p. 24)

E não apenas na capital paulista, pois, como afirma Pupo (1991, p. 25), "a investigação acaba dizendo indiretamente a uma produção mais ampla, na medida em que os fenômenos [...] tenderam a se manifestar [...] em outros centros do país". O fenômeno é percebido também na Bahia, onde se criam espetáculos que variam dos mais tradicionais aos mais arrojados cenicamente.

O fazer teatral circunscrito ao gênero não se restringe somente à necessidade de burlar a censura, mais atenta no que se refere ao texto-espetáculo para adultos, embora muitos espetáculos para crianças tenham sofrido sua ação. O que se pode aquilatar é o empenho em manter a cena viva, preenchida de inquietações possibilitadoras de inovação da linguagem nas especificidades requeridas pelo teatro destinado à criança. O teatro para criança é a brecha encontrada para não silenciar a atividade cênica, veicular temas distantes do acomodamento e de uma visão estreita sobre a realidade do seu público. Além disso, os espetáculos buscam a renovação estética. Essas afirmações não endossam todas as encenações. Muitas delas estão pautadas nos estereótipos e numa visão estreita e conformada do mundo.

Cena 3 – Baixa temporada

Em janeiro, no auge das festas populares do verão baiano, encontra-se em cartaz a montagem de *Santo Sepulcro para Casal*[37], de A.C. Carvalho, com direção de Alberto D'Aversa. Estreado no final de 1968, o espetáculo vem a ser o último trabalho do encenador na Bahia[38]. Depois de ter realizado significativas encenações – *Esta Noite Improvisamos*, *Quando as Máquinas Param* e *Biedermann e os Incendiários* –, nas quais mostrou sua capacidade de lidar com os signos do espetáculo, D'Aversa realiza um trabalho pouco inspirado, o que leva Sóstrates Gentil a insinuar que a escolha do texto deveu-se à amizade entre o diretor e o dramaturgo, já que a escolha não se justifica por outros motivos.

Feita a observação (crítica publicada em 28 de janeiro de 1969), Gentil cita um trecho do texto do programa da peça. Nele, o encenador esclarece os motivos para a realização, destinando o espetáculo "para poucas pessoas e por poucos dias; porque é difícil, perigoso, subversivo; porque é, sobretudo absolutamente proibido para cretinos". Sem levar em conta a ironia de que se vale D'Aversa, o crítico do *Jornal da Bahia* resume o texto de A.C. Carvalho para o leitor. Expõe a trama que envolve uma mulher (Envenenadora) contratada para matar um homem (Mártire) a mando de sua esposa (Dolores). Uma quarta personagem, o Pistoleiro, entra na ação. Após assassinar a Envenenadora, termina por beber a limonada letal deixada por ela. Uma série de confusões acontece quando um vizinho (Tira) aparece e os cadáveres precisam ser escondidos pelo casal, que termina apaixonado pelos mortos. O inusitado da situação: Dolores é possuída pelo Pistoleiro, e seu marido, pela Envenenadora. Em meio a esse enredo bizarro, uma empregada pontua a ação, para aumentar mais ainda o *nonsense*.

Essa comédia de humor negro, permeada de discursos morais sobre a vida conjugal e seus desajustes, não se sustenta. O crítico faz a seguinte afirmação:

> Alberto D'Aversa, que fez um trabalho tão bem cuidado como "Essa noite improvisamos", de Pirandello, mostra [na] realização falta de bom senso e criação. Deixou que a montagem seguisse seus rumos incoerentemente, como seu texto. Abandonou "meios poréns" que o texto poderia sugerir a um experiente "metteur-en-scéne" ou a olho

[37] ELENCO: Ayana Lopez (Envenenadora), Raimundo Eduardo Blumetti (Pistoleiro), Kerton Bezerra (Mártire), Nilda Spencer (Dolores), Nonato Freire (Tira), Sônia dos Humildes (Ermelinda), Raimundo Eduardo Blumetti (1° Carregador), Mário Tabaréo (2° Carregador). EQUIPE TÉCNICA: Carlos Sobrino (Cenário e Programa), Luiz Calmon (Figurinos), Djalma Correia (Sonoplastia), Josito Rangel (Iluminação), José Moreira Daltro (Confecção de Cenário), Raimundo Eduardo Blumetti e Mário Tabaréo (Contra-Regra).

[38] Em junho, Alberto D'Aversa falece em São Paulo.

> aguçado, como deve ser o de um crítico de arte. Expressou efeitos de 'suspense' ou uma linha que prendesse o público, mantendo-o sob suspensão. E substituiu, talvez com muita pressa de aprontar a montagem, aqueles elementos que mesmo inusitados, poderiam provocar outras reações que não o riso fácil e piegas.

Dito isso, volta-se para comentar a atuação do elenco. Destaca o trabalho de Nilda Spencer (Dolores) e de Nonato Freire (Tira). Para Spencer, reserva elogiosa apreciação: "mais uma vez evidencia o seu trabalho, a sua inteligência, o seu valor de atriz. Faz mais levar o que lhe foi pedido". Sua *performance* é capaz de manter a cumplicidade com a platéia "até em espetáculo como *Santo Sepulcro* [...]". Nonato Freire, "nome que nos surpreendeu, divide com Nilda as honras de manter a platéia" atenta ao espetáculo, considerado "débil" pelo crítico. Finalizando sua avaliação, reconhece o valor do elenco, formado de "bons nomes", mas lamenta o rendimento de Sônia dos Humildes: "embora não se comprometa como atriz, deixa muito a desejar, pois já lhe assistimos [...] em outros espetáculos de nível baixo, em que ascendeu no seu desempenho", mostrando o seu talento como intérprete. João Augusto não compartilha da opinião. Em janeiro de 1970, ele destaca o desempenho de Sônia dos Humildes como um dos melhores do ano em 1969, juntamente com os de Paula Martins e Deni Araújo, em *A Morte de Carmem Miranda*, e de Letícia Régia, em *Agora é Hora de Uma Colombina sem Amor*. Finalizando sua apreciação, Gentil menciona a "linha acadêmica" do cenário de Carlos Sobrino.

Como se pode aquilatar, uma comédia "descomprometida" inaugura o que denomino de baixa temporada; caracterizo-a como um momento em que o teatro baiano, no compasso de espera, tenta manter sua voz, mas sem aventurar-se além do possível. As arrojadas experiências do ano anterior estão encapsuladas e a cena se ocupa de espetáculos digestivos ou de encenações concebidas naqueles padrões de acabamento que conforma o teatro numa atividade longe da experimentação, da violência emanada do texto-imagem, da transgressão, da irreverência e da radicalidade da concepção cênica, evidentes em 1968. O rotineiro comanda a atividade teatral. Parte dos artistas procura manter seu espaço, desfazendo a imagem de subversores, difundida pelo sistema dominante (MICHALSKI, 1985) e legitimando-se pela classe média. Outros, como se verá depois, aguardam o momento para enveredar por vias menos apaziguadoras, investindo em novas propostas para a criação cênica.

Tomando os primeiros e seguindo a linha de raciocínio que prefigura esse teatro, que não busca o confronto com as forças que se lhe opõem, enquadro as produções de *A Sonhadora*, de Hans Schaeppi, direção de Orlando Senna; *Machado de Assis, no Tempo e no Espaço*, de José Telles, direção de Leonel Nunes; *Soraia, Posto 2*, de Pedro Bloch, direção de Lúcia di Sanctis.

Relembrando, *A Sonhadora* é um dos textos premiados no primeiro concurso de dramaturgia promovido pela Fundação Teatro Castro Alves, em 1968, do qual saíram premiadas também as peças *Quincas Berro D'água*, adaptação da novela de Jorge Amado por João Augusto, e *Tá Nêga*, de Manoel Lopes Pontes.

A premiação de *A sonhadora*, segundo Francisco Barreto, causou "estranheza" pelo fato de seu autor, Hans Schaeppi, não pertencer ao círculo habitualmente ligado à produção teatral na Bahia. Engenheiro civil, diretor de empresas de construção e terraplanagem, além de presidente do Sindicato da Indústria de Construção Civil, Schaeppi esclarece os motivos que o levaram a escrever uma peça teatral: "foi mais uma experiência, pois já vinha escrevendo contos, novelas, crônicas". (A Tarde, 28.02.1969) A temática da peça concentra-se na psicanálise e retrata a trajetória e uma moça que, sendo feia e desfeiteada por todos, inclusive pela própria família, busca refúgio nos sonhos e devaneios, nos quais se encontra de forma recorrente com um Homem que lhe parece belo.

Ao tratar do tema, Schaeppi usa o recurso, para ele original, dos dois planos: "um onde se passam as cenas da Realidade; e o outro, que é o plano dos Sonhos, onde ela é bela e se encontra com seu Homem. No final, misturamos Sonho e Realidade com um desfecho shakespeareano", seja lá o que isso queira dizer. O autor vê a realização como algo ousado teatralmente. Afirma que "será uma peça bastante diferente daquelas que o público tem visto ultimamente, e por isso espero que agrade". Tal afirmação, em 1968, revela desconhecimento da evolução da dramaturgia brasileira e de sua transposição para a cena. Coube a Orlando Senna a direção de *A Sonhadora*.

Para se ter uma idéia dos resultados cênicos da montagem do texto de Hans Schaeppi, tomo a longa crítica de Francisco Barreto em *A Tarde* (08.05.1969), extraindo-lhe os elementos que elucidam a construção do espetáculo e sua conseqüente recepção. Barreto afirma que o texto se baseia num assunto quase trivial – os desajustes de uma família, de forte impacto dramático e emocional – e deixa o espectador à espera de que o desfecho da peça "seja, apenas, mais um dos desvarios de Lola". Conforme Barreto, tal conclusão não aconteceria, deixando o público surpreso, "até mesmo inconformado com aquele 'fim' entre Lola e Neco", seu irmão surdo-mudo. As reações de Neco contra os que tentam atacar Lola demonstram a afinidade entre eles e "sua fidelidade para com ela". Em torno de Lola e Neco gravitam uma irmã, "que se julga bela e irresistível para os homens", seu marido oprimido e o pai, cuja mulher fugiu com outro homem. Para o crítico, o autor não procurou dar solução aos problemas de cada personagem, nem mesmo foi piedoso com "o idiota que vivia no seu mundo de bonecos de papel, e Lola nos seus sonhos".

Para dar conta desse folhetim melodramático, Orlando Senna dá "colorido e movimentação ao espetáculo". Torna-o "belo plasticamente", conforme Barreto. Destaca-se o cenário, "diríamos quase espacial", de Pasqualino Magnavita. No terreno das interpretações, os elogios vão para Alberto Viana (Neco), que se apresenta com o melhor desempenho em *A Sonhadora*. Na categorização de Barreto, "este foi sem dúvida um espetáculo de alto nível

artístico e cultural, que merecia permanecer em cartaz por mais tempo. Pena que justamente quando o espetáculo começa a ser comentado [...] tenha que sair de cartaz por falta de condições como casa de espetáculos", um problema enfrentado pelos artistas que desejam permanecer por mais tempo em cartaz. Mas não apenas por isso. A retração do público determina também a permanência, por pouco tempo, de um espetáculo. Mesmo o Grupo dos Novos, proprietário do Teatro Vila Velha, não consegue manter uma temporada por mais de seis meses. Sobre o assunto, Nilda Spencer escreve: "não sei por que, só pouquíssimas peças ultimamente têm conseguido levar gente ao teatro [...], o público baiano deveria ao menos tentar verificar o que está acontecendo de bom e selecionar o que deveria assistir" (Diário de Notícias, 9 e 10. 03.1969) e conclui:

> Conheço pessoas que têm o hábito de viajar e ver todas as peças que se apresentam no Rio ou em São Paulo. Não conhecem nem a Escola de Teatro e nem o Vila Velha, que é fruto de uma luta insana, que muita gente ignora, mas que está aí.

Sobre a situação do teatro baiano em 1969, transfiro a palavra a Walter Almeida Correia[39]. Sob sua ótica, o movimento teatral baiano é uma "tentativa isolada, mal estruturada; uma ocupação bem interessante às pessoas amantes da fama efêmera ou a idealistas de muita consciência e pouco dinheiro, ou ainda para aventureiros e figurinhas agitadas". De maneira autoritária, seguindo o figurino daquele momento, propõe a "necessária limpeza dessa gente, pois verificamos aqueles poucos nomes que poderão oferecer um teatro de gabarito à Bahia".

Conforme Correia, nesse cenário "mal estruturado", o teatro procura manter-se vivo, embora o que se veja em cena não possa ser caracterizado como um momento de vitalidade. Coube ao Departamento de Ensino Superior e Cultura (DESC), órgão da Secretaria de Educação e Cultura responsável por implementar a política cultural oficial e distribuir verbas para as produções locais e de outros Estados, patrocinar a montagem de *Machado de Assis, no Tempo e no Espaço*[40].

---

[39] Em 7 de janeiro de 1969, Sóstrates Gentil publica, em sua coluna *Teatro*, a carta de Walter Almeida Correia, sem esclarecer de quem se trata.

[40] ELENCO: Reinaldo Nunes (Machado de Assis), Alberto Vianna (Biógrafo), Waldemar Nobre (Ator I), João de Sordi (Ator II), Nelcy Queiroz (Atriz I), Lícia Margarida (Atriz II), Sônia Brandão (Atriz III), Laudicéia (Atriz IV). FICHA TÉCNICA: Roberto Santana (Iluminação), Lia Robatto (Coreografia), Laboratório de Planejamento Visual e Promoção (Cenário), Leonel Nunes (Direção). José Teles de Magalhães incumbiu-se de escrever o roteiro do espetáculo, tomando por base o livro de Luiz Viana Filho. Sobre o espetáculo, Remy Souza, titular do DESC, manifesta-se da seguinte maneira: "a função principal do meu Depto. é educar [...]. Assim sendo, todos os meios são úteis ao educador para plasmar a alma dos educandos" (Diário de Notícias, 11. 04.1969).

Leonel Nunes, diretor da montagem, afirma que enfrentou as "intempéries de uma época e de um 'estado de espírito' não muito promissor da parte de várias pessoas que militam no teatro baiano" mas, diante da adversidade, o espetáculo pode ser visto "como manda o figurino" (A Tarde, 09. 04. 1969). Feita a afirmação, Nunes passa a discorrer sobre a concepção do espetáculo, ao mesmo tempo em que critica o meio teatral baiano. Pode-se aquilatar o pensamento do diretor através da citação:

> José Teles com sua visão cinematográfica e *profundo conhecedor das esquematizações e tramas teatrais baianas*, resolveu trabalhar não ajustando uma situação machadeana, mas dando uma nova amplitude ao personagem central, que pudesse rasgar com as concepções pré-moldadas, que, de início, se apresentam. Dando uma liberdade ao ator-central [...], foram criadas as outras imagens [...] que se juntam em determinados lances de ação, projetando uma estrutura física a fim de obter um resultado sempre que pedido, limpo, seguro, durante todo o trabalho de esquematização [...]. O elenco, durante todo o decorrer da ação [...] mostra a nossa concepção e o resultado não acidental, mas fruto de um trabalho planificado e *alheio às fofocas mil que soem acontecer e, cada vez mais freqüente dentro da classe* (sic). O cenário foi encomendado ao Grupo Visual de Planejamento e Promoção, empresa constituída de plásticos baianos de real gabarito, devotada ao trabalho de pesquisa e oferece uma concepção cenográfica, usando de uma tecnologia toda especial e moderna. (Grifo meu)

O encenador tergiversa, não clarifica sua concepção nem o embate que parece existir entre ele e os que fazem teatro. Levanto uma questão para o desabafo de Leonel Nunes: o fato de o espetáculo ter sido encomendado pelo DESC gerou críticas por parte dos seus pares. Em um momento em que as relações entre governo e artistas é marcada por tensões e ambigüidades, receber financiamento para uma peça baseada no livro do Governador Luiz Viana Filho deu margem a animosidades. Além disso, não se pode esquecer a invasão do Teatro Castro Alves, em setembro de 1968, e os limites impostos pela Secretaria de Educação e Cultura quanto ao uso, para ensaio, das dependências do Teatro, isso sem falar na ação, cada vez mais ferrenha, dos órgãos encarregados de censurar e proibir espetáculos, com a intervenção policial sobre as artes. Esses empecilhos ao pleno desenvolvimento da atividade teatral provocam tensão entre os artistas.

A estréia de *Soraia, Posto 2*[41], de Pedro Bloch, em julho, reveste-se de benemerência. A renda líquida do espetáculo é destinada aos familiares dos operários, vítimas da tragédia da Avenida Contorno[42]. A Companhia Experimental de Teatro, responsável pela montagem, encaminha ofícios ao Lions, ao Rotary e às Voluntárias Sociais, entre outras entidades assistenciais, solicitando apoio para sua iniciativa. Em notas sobre o espetáculo, Francisco Barreto enfatiza sempre que o texto, mesmo trazendo para o palco os problemas dos que vivem por trás dos tapumes dos edifícios em construção na zona sul do Rio de Janeiro, está preocupado com "o psicológico, o humano", afastando, assim, qualquer interpretação sociológica da peça de Pedro Bloch. Lúcia di Sanctis, diretora do espetáculo, afirma ser uma montagem "sem pretensões, no qual apenas se mostra a pura realidade".

Cena 4 – Perdas, danos e ganhos

Nem tudo o que se produziu teatralmente em Salvador enquadra-se no que denomino baixa temporada. Em meio à rotina, emergem realizações que resvalam por outra via, com conteúdos desrepressores, indicados na temática e na forma. Se não trazem explicitamente as proposições mais arrojadas, procuram dar conta do real através do imaginário, recorrendo a metáforas e alegorias. Se, por um lado, uma série de acontecimentos localizados em Salvador e fora do âmbito da capital baiana tornam a realidade mais violenta, por outro, abrem brechas para o imaginário.

Esse imaginário tem de dar conta, por exemplo, da morte de Cacilda Becker. Mesmo estando a atriz distante e sem uma ligação efetiva com a classe teatral baiana, seu falecimento coloca o teatro baiano de luto e, como um todo, a classe teatral brasileira. Naquele momento, por todas as atitudes que tomara em defesa dos artistas, do teatro e da liberdade de expressão, a atriz canalizara para si as expectativas de uma classe aterrorizada, desde que o terrorismo militar desencadeara os ataques contra os teatros no ano anterior. (GASPARI, 2002b, p. 298)

O aneurisma que retirou Cacilda Becker do palco atingiu a todos. A morte encontrou-a durante a função teatral, quando fazia Estragon, em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Durante a lenta agonia, no Hospital São Luiz, em São Paulo, o público chorou por sua atriz e os artistas, por sua líder,

[41] ELENCO: Simone Hoffman (Soraia), Domingos Terciliano (Silvino), Oto Muniz (Marciano), Paulo Azevedo (Juca), Eliane Lessa (das Dores), Dione Costa (Marlene) EQUIPE TÉCNICA: Élcio Rodrigues (Assistente de Direção), Tânia Vita (Cenografia), Lúcia di Sanctis (Direção). Estréia: julho de 1969.

[42] O *Jornal da Bahia*, na edição de 21 de maio de 1969, noticia a morte de quatorze operários e a existência de sete feridos em conseqüência do desmoronamento de parte da encosta da Avenida Contorno, durante os trabalhos de construção da cortina de sustentação.

"a nossa condutora nos momentos difíceis, a linha mestra dos nossos movimentos coletivos e de nossos dramas particulares. Mulher autêntica de teatro, ela deu toda a sua vida ao teatro, e do teatro saiu para a morte"[43]. A cena, então, reveste-se de profundo silêncio e comoção pela perda da atriz.

Outra personalidade a deixar a cena, causando tensão na conturbada ação dramática, é Arthur da Costa e Silva. Em 1° de setembro de 1969, o jornal *A Tarde* afirma que "a primeira notícia chegada a Salvador sobre o acidente de saúde com o Presidente da República veio num telefonema do Rio de Janeiro para o vice-governador Jutahy Magalhães".

Essa notícia amplia seu significado quando, em outubro, nas primeiras horas do dia 7, o general Emílio Garrastazu Médici é escolhido Presidente pelos integrantes do Alto Comando das Forças Armadas. Nesse instante, adentra-se no período paradoxal da nossa História, quando o Brasil vai viver o "milagre econômico", exaltado pela classe média e pelo empresariado, e sofrer a mais feroz repressão, quando a tortura e a morte colocam fora da ação todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, se opõem ao regime civil-militar. Nesse palco não há espaço para antagonistas e os danos causados pela hegemonia da força e do pensamento único impregnam a cena de deformações grotescas, em que o risível e o trágico se equilibram precariamente na revelação da bestialidade human. (PAVIS, 2001, p. 188-189)

No ano em curso, a TV Aratu afirma: "Coisa boa no Brasil... acontece na Bahia". O anúncio, numa página inteira do jornal *A Tarde*, reflete bem a afirmação do poderio televisivo no Brasil reflexo do "milagre". Milagre no qual a televisão se constrói e que ajuda a construir.

Em meio ao "baixo astral", expressão que começa a difundir-se entre a população, alguma coisa diferente acontece. Retomo aqui a imagem da roda de *Aquarius*, utilizada por Gaspari. (2002b, p. 211-235) Vê-se que ela gira na direção contrária desde que "loucos", *beatniks*, existencialistas e místicos botaram o pé na estrada, pouco antes da metade da década anterior. Por mais que a roda conservadora gire noutra volteadura, os artistas, para ficar restrito ao âmbito do tema deste escrito, dão continuidade aos seus inventos criativos e fazem a sua própria história.

A juventude baiana, que acorreu ao Teatro Castro Alves nos dias 20 e 21 de julho para aplaudir e acompanhar o "adeus de Caetano e Gil no canto de vai simbora" (A Tarde, 19.07. 1969) para o exílio, é a mesma que assistiu a *O Desembarque dos Bichos depois do Dilúvio Universal*, show musical que lançou os Novos Baianos na cidade, em abril. Artistas considerados de vanguarda ensaiaram em absoluto sigilo, fazendo questão de evitar a presença de curiosos, para que não houvesse a quebra do impacto pretendido na es-

---

[43] Trecho do texto de autoria de Renata Pallottini, presidente da Comissão Estadual de Teatro, lido em todos os teatros paulistanos na noite da morte de Cacilda Becker, 14 de junho de 1969. Na edição de 19 de junho, o jornal *A Tarde* publicou-o na íntegra. Sobre a atriz, ver Fernandes e Vargas (1984), e Pardo (2003).

tréia. Os "velhos baianos" partiam para Londres, deixando no país, inquietos e inquietantes músicos, propondo que abríssemos as janelas e as portas para vermos o sol nascer, tema também proposto pelo musical norte-americano *Hair*, estreado no Brasil no último ano da década. "Deixa o sol, deixa o sol entrar, o sol!", cantava o elenco nacional.

Embora estivesse presente ao show de despedida dos baianos Caetano e Gil, celebração festiva, "restos de empolgação", segundo Veloso (A Tarde, 19.07.1969), recorro ao registro de Jurandir Ferreira:

> Um deslumbramento! Espetacular! Divino Maravilhoso! Tudo isto é ainda pouco para descrever o calor humano, a emoção que tomou conta de tantos quantos estiveram no TCA para ver, ouvir e aplaudir Caetano Veloso e Gilberto Gil.
>
> [...] o show em si (embora eles sejam o verdadeiro show) com sua arte-técnica aparecendo como uma vedete que quase "rouba" o espetáculo da estrela principal. Não fossem Caetano e Gil o que são, a iluminação e efeitos especiais apresentados poderiam ofuscá-los. Mas qual, nada disso aconteceu. Há aquele entrosamento áudio-visual. Há principalmente qualidade profissional [...]. As músicas lindíssimas e atuais fazem o resto. Difícil se torna retratar o que [é] o 'impacto' de algumas delas. De repente nos sentimos cantando a pleno pulmões (o Hino do Bahia repete aquela vibração popular dos dias carnavalescos, um grito uníssono, de alegria e vida, no famoso estribilho – Bahia! Bahia! Bahia!).
>
> No bloco a multidão que aplaude, canta e vibra, só não vai quem já morreu. (Diário de Notícias, 22.07.1969) [44]

Momento catártico, o *show* reúne, no TCA, uma expressiva parcela de jovens, aqueles mesmos que tomaram conta das ruas nas passeatas durante o governo Costa e Silva. O acontecimento, carregado de significados, por si só envolveria a platéia, mas a qualidade musical equilibra a carga emocional que toma conta do palco e da platéia. Do espetáculo, impressionam vivamente os efeitos coloridos em movimento projetados no ciclorama. Efeitos psicodélicos, uma tecnologia inédita até então. "Uma máquina de projetar aquelas bolhas coloridas que são a marca do final dos anos 60 e do início dos 70" (VELOSO, 1997, p. 418) cria um clima mágico para cada música. Mesmo explosivo em sua

[44] Para se ter uma idéia do show, ver Veloso e GIL (p. 1972).

alegria, o acontecimento mostra um travo na garganta. O poeta despede-se, dizendo:

> Ninguém é profeta fora de sua terra [...]. A doce música brasileira com turbinas a jato-propulsão, nada mais. Não há proposta nem promessa, nem proveta, nem procela. Oportunamente apresentaremos para vocês algo mais... mais... mais sei lá... algo mais divertido. (A Tarde, 19.07.1969)

No mesmo período, "um jovem de calças Lee, camisa estampada aberta ao peito, figa de jacarandá no pescoço corre de um lado para o outro",[45] gritando: ação! André Luiz Oliveira filma o seu primeiro longa-metragem, que, naquele momento, tem três opções para o título – *O Mais Cruel dos Dias*, *Vida Paixão e Morte de um Jovem Guerreiro Branco* e *Oh que Delícia de Filme* – consagra-se como *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*. Usando do vocábulo "trampanar" para explicar as relações de trabalho e o próprio filme, Oliveira esclarece o que seria o vocábulo: "o encontro passado-futuro: são todas, ou quase todas as contradições, filtros, sons, sonhos fervilhando na cuca, na enorme panela de um 'cara'. São paralelos se encontrando numa palavra".

A palavra faz parte do vocabulário da equipe, sendo todo o filme "trampanado", mostra do "psiquismo de um jovem de 20 anos [...], que tem visões, sonhos e pensamentos loucos", muito próximos dos pensamentos de Lula, ator responsável pelo personagem principal do filme. Vida e arte se misturam no filme de André Luiz Oliveira; os limites entre realidade e fantasia se equivalem. Embora obra ficcional e não um documento sobre a juventude, o que se filma nas ruas de Salvador é o "barato" da juventude baiana. Para o jovem diretor, roteiro e forma são preocupações intelectuais descartadas, da mesma maneira como rejeita qualquer coloração tropicalista. O importante, para o cineasta, é realizar o filme em paz com a sua consciência, "atualmente voltada para os instintos". O realizador considera os conceitos e as definições relativos, que não mudam muito a ordem natural das coisas.

Ao fazer esse registro, ressalto três questões relevantes. A primeira diz respeito ao fato de a equipe realizar um trabalho cinematográfico, atividade que sofrera sensível queda de produção na Bahia desde que Olney São Paulo filmara *O Grito da Terra* (1964). A segunda perpassa a questão da marginalidade. A terceira realça o acentuado discurso fora da ortodoxia, quando André Luiz Oliveira expõe os requisitos para se fazer cinema:

---

[45] Assim Ilma Ribeiro começa seu texto *Jovens simples filmam para seus semelhantes*, publicado no Suplemento, do jornal *A Tarde,* em 17 de julho de 1969.

> Fumo, máquinas, papel, esferográfica, tempo e dinheiro também. Aliás, uma das nossas preocupações, "pô". O resto, você sabe – é como diz Caveira – um dos atores: "O Sol é muito mais importante para descobrir o absurdo da vida",

ou quando Barbicha, um dos integrantes da equipe, dirige-se aos companheiros de turma: "Fica na tua, agora eu quero apenas tá na minha fazendo meditação, fora da mediocridade. Eu passei disso, cortei a dos outros que são cafonas, o importante é esculhambar, pô. Aliás, Itapuã é o caminho". O viés antiintelectualista presente no discurso revela uma postura reativa ao discurso oficial, seja ele do Estado ou dos segmentos culturais mais identificados com as idéias marxistas, tão bem delineadas no começo da década e presentes nos meios cinematográficos brasileiros. O acento marginal presente na equipe influenciou sobremaneira a feitura de *Meteorango Kid*.

Nesse ano de profundas alterações na vida social, na organização política e em outros campos da vida brasileira, Orlando Senna filma *A Construção da Morte*. O diretor teatral e cineasta afirma que, depois dos filmes políticos de Glauber Rocha, "Rogério Sganzerla também nos fez acreditar que algo de novo estava começando a acontecer. O Cinema Novo está, ao mesmo tempo, no Ano Dez e Ano Zero". Sobre o cinema baiano, Senna emite a seguinte opinião: "em franco desenvolvimento na primeira fase do cinema novo, terá a sua chance na fase seguinte, denominada 'Cinema Novo Fase Dois'". Ainda que acredite no *slogan* "Uma câmara na mão e uma idéia na cabeça", Senna pontua:

> Só que uma mão mais firme, uma idéia menos esquemática e uma cabeça mais quente, mais fervendo, estourando [...]. O passo adiante que estamos dando, em 69, é um passo duplo, uma canguruzada: no sentido da criação e no sentido da produção. Os cineastas brasileiros de hoje sabem quanto custa a película [...], o laboratório, tudo. [...] além de cineastas, somos técnicos em distribuição, exibição, economia cinematográfica. A necessidade forçou este aprendizado e não queremos ser lançados pelo pé. (A Tarde, 25.07.1969)

Diante do exposto, pode-se perguntar: os cineastas brasileiros de ontem não sabiam os custos de produção de um filme? Ou eram movidos por um idealismo romântico revolucionário que os tornava menos pragmáticos? A reflexão de Senna anuncia o que seria o cinema brasileiro nos anos setenta, quando a produção de filmes se impõe, ocupando inúmeras salas de exibição, atraindo grandes parcelas do público, anteriormente menos receptivo

em se ver retratado na tela. Nesse momento de redefinições, o que postula Senna pode ser esclarecido pela afirmação de Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 92): "Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado." Seguindo as pegadas de Hollanda, verifico que há um deslocamento nas abordagens e nos tratamentos dos temas, que se configuram nas superproduções realizadas sob os auspícios da Embrafilme, algumas delas filmadas na Bahia.

Retomando a questão do "estar à margem", postura estética e vivencial defendida na poesia, no cinema e pelos grupos teatrais que vivem fora dos "esquemas" da indústria cultural, verifico que o assunto sofre, atualmente, uma revisão quanto a sua categorização. Jean-Claude Bernadet (2001), ao se referir à estética fílmica produzida no anoitecer dos 60, afirma que a categorização "cinema marginal" é antiquada e redutora, podendo contribuir de maneira negativa para a interpretação das obras produzidas sob esse rótulo. A violência estética figurada nas obras, o rompimento com os códigos cinemanovistas, a inadequação dos personagens ao cotidiano, a sua falta de perspectiva e os deslocamentos físico-emocionais tonificam as películas e também a vida dos seus criadores, e não pode ser engessada em um rótulo redutor.

Dizendo-se "bandidos e detentores do verbo", Álvaro Guimarães e Rogério Duarte juntam-se para filmar em 1970, posicionando-se na contracorrente. Em entrevista a Ilma Ribeiro (A Tarde, 20.04.1970), Rogério solta o verbo: "Antes eu queria dizer que ninguém aqui é artista, nós somos bandidos." Para quem fora seqüestrado, após a missa de sétimo dia do estudante Edson Luiz, em 1968, e torturado pelo aparelho "clandestino", aquartelado nas dependências oficiais das Forças Armadas no Rio de Janeiro (GASPARI, 2002b, p. 283-285), colocar-se como bandido revela transgressão para além de uma *boutade*, mesmo quando prossegue afirmando: "Bandido vem de bando, de banda, uma nova concepção." Colocando-se na categoria de marginal, os artistas respondem de maneira subversiva aos ditames da cultura canonizada, renegam os comportamentos aceitos e indicam o caminho desviante por onde querem seguir. Da mesma maneira que o "louco", o "marginal" surge como afirmativa diante do que é posto pelo Estado repressor, negando-o.

Álvaro Guimarães, que sacudira a cena teatral com a inventiva e polêmica montagem de *Uma Obra do Governo* e a criativa e inusitada encenação de *O Guarda do Túmulo*, de Franz Kafka, posta-se ao lado de Duarte e avisa: "Ninguém quer erguer nada de novo, queria que isso ficasse bem claro. Isto de erguer e levantar são sinais antigos. Eu não posso me guiar por eles, [se assim fosse, construiria] uma casa ou um império de automóveis." Para Álvaro Guimarães, o problema do "bandido" surgira durante a realização de *Caveira My Friend*, outro filme realizado por ele, pouco visto e raramente citado. No filme, segundo seu realizador, existe um bandido que é preso porque vive acidentalmente com um grupo de artistas. Quando ele é

preso, grita: – "Foi culpa dos artistas." Conclui-se, portanto, que viver com artista é tão perigoso quanto ser bandido.

E a Polícia de Costumes contribui para cristalizar essa imagem do artista-bandido, reforçando a ambigüidade, pondo em descrédito aqueles que se aventuram a contestar a ordem estabelecida. É recorrente a prisão de *hippies*, confundidos com bandidos e estes com artistas, como se pode ver por esta notícia publicada com destaque no *Diário de Notícias* de 06 de agosto de 1970 (grifo meu):

> A batida foi na madrugada de ontem, porém ou os "tiras" foram manjados – ou então não era dia de reunião das exóticas figuras, cabeludas e sujas. Tanto que somente um "hippie" caiu nas mãos da Policia de Costumes: Sandoval Cunha Costa, que também é travesti e nas horas de folga *tira onda de cineasta*.
>
> Até aí nada demais. Rapazes e moças, sujos e mal cheirosos, cabeludos e despenteados são encontrados às camadas pela cidade. Mas, o que causou espanto aos "tiras" de Costumes e da Furtos e Roubos [...] foi o fato de Sandoval [...] estar vestindo apenas uma minúscula calcinha de mulher [46] [...].
>
> As autoridades acham que ao ser detido [...] Sandoval estava sob efeito de psicotrópicos ou mesmo maconha [...]. Familiares estiveram na Delegacia e *confirmaram que o rapaz é mesmo cineasta*, já tendo aparecido em alguns filmes brasileiros.

Esses novos sujeitos, que transitam entre a "marginalidade" e o fazer artístico, confundem a opinião pública e as instituições encarregadas da vigilância e da punição. A figura do artista mistura-se com a do *hippie* e o discurso construído em torno do segundo contamina o primeiro. É recorrente a confusão em torno de artistas e *hippies*, a ponto de o *Jornal da Bahia* noticiar, na primeira página – edição de 29, de novembro de 1969 –, o casamento da atriz Letícia Régia com a seguinte manchete: "HIPPIES" CASAM NO FÓRUM.

> Praticamente a partir das 16h30min, quando convidados e alguns parentes mais sisudos começaram a chegar no

[46] A foto de Sandoval entre as grades da cela, publicada pelo jornal, não condiz com o "tipo" descrito na matéria. A "calcinha" nada mais é que uma cueca, atualmente popularizada e, na época, ainda de uso restrito, que deu margem à interpretação preconceituosa por parte da polícia, reforçada pelo jornal.

> Fórum, ninguém mais trabalhou. A notícia do casamento "hippie" se espalhou rapidamente pelos cinco andares do prédio e, em poucos minutos, advogados, juízes, promotores e escrivães misturavam-se aos pintores, atores e universitários.

Considerados por Napoleão Lopes Filho como histéricos, esses jovens, os *hippies*, "não acreditam em Deus e como conseqüência normalíssima não acreditam no próximo e assim ficam sós no meio da multidão com o rictus da mais perfeita idiotia". (A Tarde, 02.01.1970) Escorado em um bárbaro acontecimento, o assassinato da atriz Sharon Tate[47] por Charles Manson e seu grupo, Lopes Filho lê, de forma enviesada, o movimento que protesta contra a violência, conforme seu *slogan* emergente: "Faça amor, não faça guerra". Esses sujeitos vão sendo enquadrados a partir de uma ótica conservadora, sendo tipificados ora como niilistas, ora como hedonistas. Negando-lhes os valores da fraternidade, do repúdio ao sistema e da volta à natureza (MACIEL, 1987, p. 94-95), pelos quais se tornaram conhecidos, os *hippies* vão sendo atacados violentamente, como mostra muito bem o filme *Sem Destino*, de Denis Hopper e Peter Fonda. Esclareça-se que a leitura que se faz do hedonismo considera apenas a postura individualista contida nesse posicionamento diante do mundo e das coisas, retirando-lhe o caráter "que mina as bases da obediência e da disciplina cotidianas que [são] as bases da moral burguesa". (LECHNER apud MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 101)

Em meio a esse quadro de questionamentos e vivências existenciais, de mudanças comportamentais e de choque entre tendências, João Augusto encena a peça *O Banquete dos Mendigos* ou *A Morte de Carmem Miranda*, de sua autoria. Com esse espetáculo, Augusto coloca a baixa temporada teatral em outra rota. Nem tudo está perdido: se os artistas de teatro não conseguem manter a contestação no mesmo patamar do início da década de sessenta, "aquilo que fora o mais importante ensaio de socialização da cultura jamais havido entre nós" (GALVÃO, 2002, p. 7), procuram, com suas produções, fazer chegar ao público, principalmente de classe média, o discurso da resistência nacionalista nos seus variados matizes.

---

[47] Em 1969 a Sharon Tate, casada com o cineasta Roman Polanski, atriz de *O Vale das Bonecas* e de *A Dança dos Vampiros* foi encontrada morta juntamente com quatro pessoas, em uma cena que fazia lembrar um rito religioso macabro.

Cena 5 – *A Morte de Carmem Miranda* ou fim da estética tropicalista

Desde o ano anterior, por diversas vezes, João Augusto manifestara seus senões ao tropicalismo. Quando da estréia de *Stopem, Stopem!*, o encenador procurou desvincular o espetáculo da estética em curso, ainda que a cena estivesse contaminada por elementos do tropicalismo. Ao iniciar a temporada de 1969, vamos encontrá-lo à frente de *Dum, Dum, Dum, Opus Um*, misto de teatro e *show* musical, lançamento do compositor Pedrinho Karr. João Augusto mantém o mesmo posicionamento crítico com relação aos elementos constitutivos da estética que saltara da obra de Hélio Oiticica para a tela – *Terra em Transe* –, daí para o palco – *O Rei da Vela* –, e deste para a produção musical – *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* –, constituindo-se como afinidades eletivas.

A disposição de João Augusto de afastar-se da estética tropicalista não impede, por exemplo, que Glauber Rocha tenha lido *Stopem, Stopem!* sob essa ótica. Sóstrates Gentil envereda por essa trilha, quando afirma ser o *show* de Pedrinho Karr um espetáculo dinâmico "com suas conotações tropicalistas", informando que Caetano Veloso, ao assistir ao trabalho do encenador, "era o que mais aplaudia, cheio de entusiasmo", a produção do Teatro Vila Velha.

Roteirizando e dirigindo o espetáculo *Dum, Dum, Dum, Opus Um*, João Augusto concebe-o guiando o foco para "um compositor jovem (Pedrinho Karr) diante dos caminhos atuais da nossa música popular". (Jornal da Bahia, 15.03.1969) Para narrar esse posicionamento do artista frente à situação da música popular, João Augusto reúne, em torno do compositor, um elenco de intérpretes experientes – Mário Gadelha, Paula Martins, Mário Gusmão – e os jovens Deni Araújo, Juca Nunes, Sílvio Varjão e Jota Bamberg. Intentando a comunicação com a juventude, já que as platéias dos eventos musicais aumentam consideravelmente, Augusto move a cena no sentido de fazer com que esse público se identifique com o cantor-compositor Pedrinho Karr. Na ocasião, ao comentar a proposta do espetáculo mostrado no Teatro Vila Velha, Sóstrates Gentil afirma: "o canto tem uma maior capacidade de ganhar o público imberbe. A música popular tem a sua ação mais imediata e sensualista"; tais fatores serão levados em consideração pelo encenador e pelo compositor.

Esse *show*, que se inspira "na realidade crua e cruel", segundo o material enviado aos jornais para divulgá-lo, toma o iê-iê-iê e o carnaval carioca como referências, justapondo-os à colagem de textos de Shakespeare, Sartre, Miguel Astúrias, Ingmar Bergman e Graciliano Ramos, para falar sobre o Esquadrão da Morte, a Bomba H, os transplantes e a situação em Biafra. Tais assuntos servem de pano de fundo para o repertório do jovem compositor baiano que, depois de uma estada em São Paulo, retorna à Bahia, trazendo composições inéditas.

Conforme o *Jornal da Bahia* (01.04.1969), Pedro Karr canta e se transforma em ator, insurgindo-se diante do que ouve e vê desfilar a sua frente: o dia-a-dia fascinante da nossa geração. Os procedimentos vistos no palco do Teatro Vila Velha lembram os utilizados pelo Teatro de Arena de São Paulo e, mais oportunamente, pelo Grupo Opinião em sua fase pós-golpe, ao reunir em seu palco cantores e atores para cantar-falar sobre a realidade brasileira. No entanto, vemos em *Dum, Dum, Dum, Opus Um*, um novo viés. Não estão mais em cena o homem do sertão e o da favela, nem o pescador e o operário, tomados como agentes transformadores, exatamente o que não eram (MOSTAÇO, 1982, p. 85), como bem mostrou a realidade. Cantam-se os problemas da classe média, mesmo que, na estrutura do espetáculo, configurem-se ainda os elementos estilísticos que povoaram a cena brasileira naquela vertente tipificada como *festiva* ou *de protesto*. Importa ressaltar, contudo, que a criação de João Augusto apresenta elementos textuais novos, como os figurinos do artista plástico e cenógrafo Gilson Rodrigues. Estão em cena também os cavaletes utilizados nas obras públicas com a frase "Estamos trabalhando para você".

Seguindo a proposta de teatro como serviço público, o diretor e animador do Teatro Vila Velha estréia, em maio, o espetáculo *O Banquete dos Mendigos* ou *A Morte de Carmem Miranda*, uma produção do grupo Os Artistas Unidos da Bahia. A temporada inicia com preços promocionais para estudantes e bancários em grupos de 5 ou 10 pessoas, sendo que, "quanto maior o grupo, maior o desconto", como informa Francisco Barreto, no jornal *A Tarde* (14.07.1969). Na oportunidade, esclarece que não se trata de um *show* musical sobre a vida da cantora.

O Banquete dos Mendigos, de autoria de João Augusto, é concebido cenicamente como uma obra dramática, um espetáculo "sério e cruel sobre problemas existenciais". Baseando-se em um fato verídico, o encenador avisa que ele foi transformado em crônica pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, e sinaliza:

> Não vou dizer em que livro dele está essa crônica. Infelizmente o anedótico, a estória, é o prato predileto de muita gente que lê, que vai ao cinema, e às vezes ao teatro [...]. Na verdade essa estória não me interessa muito. Ela me impressionou "na vida". No meu trabalho o que importa é o "tratamento" que eu dou a ela.

O tratamento não é tropicalista, como se verá em seguida. Ao ser inquirido pela jornalista Maria Elisabeth, do *Jornal da Bahia* (25 e 26. 05.1969), sobre a utilização do mito de Carmem Miranda como um componente de conotações tropicalistas no espetáculo, Augusto é taxativo: "Absolutamente. Na verdade não sei o que significa 'tropicalismo' em teatro". Diante da insis-

tência da jornalista, que retoma a discussão sobre *Stopem, Stopem!* ser uma encenação tropicalista, seu criador é imperativo na resposta:

> Não. Em "Stopem, Stopem!" havia uma peça (dentro do espetáculo) que era destruída pouco a pouco pela nossa realidade, que (também aos poucos) acabava tomando conta do espetáculo. Como essa realidade era cruel, absurda, antropofágica e verde-amarela, algumas pessoas viram tropicalismo no espetáculo. O Glauber Rocha achou até que "Stopem" era neotropicalista. Com esse "neo" ele se salvou a meus olhos e me deu certeza de ter entendido o que eu quis dizer. Enfim, o que eu quero dizer mesmo é que há uma grande diferença entre "tropicalizar" um espetáculo e o espetáculo "ter algo" tropicalista.

O encenador espera que ninguém veja, num dos mendigos da peça, a figura de Chacrinha, eleito emblema desse momento da cultura brasileira. Fugindo da filiação contracultural, João Augusto não vê relação entre seus personagens, os mendigos, e os *hippies*, mesmo considerando que os primeiros vivem à margem da sociedade. Para o diretor, as personagens interpretadas por Mário Gadelha, Mário Gusmão e Jurandir Ferreira mostram "apenas três maneiras de pensar da classe média", uma visão humanista, outra romântica e a terceira realista.

Durante os setenta minutos, tempo da encenação, o público toma conhecimento das angústias, frustrações, alegrias e tristezas desses seres humanos. Sobre eles e o processo de trabalho, dou voz a seus intérpretes[48]. Para Mário Gadelha, a personagem leva-o a

> [...] momentos de quase auto-análise em público, pela identificação que encontro na faceta negativa do realista [...]. Conseqüência de uma longa amizade, nosso diretor me deu de presente um personagem nascido da realidade, mas plasmado para a minha interpretação. Quanto ao espetáculo, resulta de uma grande aspiração ao despojamento total de elementos exteriores, para contar, sobretudo com o nosso desempenho.

Jurandir Ferreira encara seu papel como um desafio, já que, sendo moço, tem a difícil tarefa de viver um homem mais velho sem que lhe sejam facultados os recursos exteriores da maquilagem. Ao discorrer sobre a personagem, declara: "Dentro das conotações que envolvem cada ser humano, o Mendi-

[48] O depoimento dos atores consta da reportagem publicada pelo *Jornal da Bahia* da edição de 25 e 26 de maio de 1969.

go que interpreto é caracterizado na peça como o Humanista, é desses que acreditam nas pessoas". Por fim, Mário Gusmão, que vive o Romântico, fala sobre seu trabalho:

> Também eu, igual ao Gadelha, sofro o processo do despudor em cena, também para mim foi criado por João Augusto um personagem. O tipo de interpretação, porém, é novo mesmo porque o autor criou a situação antitética de me conduzir a uma agressividade da qual sou incapaz fora do palco.

Essas breves incursões sobre o processo criativo dos atores indicam, ainda que superficialmente, o percurso trilhado por João Augusto para conceber e realizar *O Banquete dos Mendigos*. O encenador não revela, na totalidade, o que é seu espetáculo, mas, ao descartar o enquadramento no tropicalismo e mesmo no absurdo becketiano, de *Esperando Godot*, por exemplo, deixa nas entrelinhas sua poética compromissada com o teatro conformado ao texto sem, com isso, diminuir seu potencial criativo. O texto dramático, para João Augusto, não é um pretexto.

Desde a fundação da Sociedade Teatro dos Novos, o encenador postula seus princípios e intenções relativas a seu papel como encenador, considerando que o teatro para ser atual e participante deve cumprir a sua finalidade artística e proporcionar diversão para atingir um "público de massa". Augusto postula a manutenção de um repertório de "alta cultura" que objetive a conscientização do espectador sobre os problemas do seu tempo e que seja concebido em uma escritura cênica que não "emburguese nem falsifique as obras apresentadas, um teatro que procura as técnicas do espetáculo mais atuais"[49]. Mas, ao se posicionar favoravelmente com relação a esse arcabouço técnico atual, o encenador descarta o que ele tem de novidade. O teatro "que queremos fazer" utiliza-se das técnicas como "um meio de maior penetração e de maior qualidade do espetáculo". João Augusto vai de encontro à corrente que pensa e faz do teatro um artefato elitizado.

Para fazer o teatro distante da elitização, definido e defendido como uma ação de irradiação direta, de interação das presenças humanas, da liberdade do espectador diante do fenômeno cênico e de participação objetiva, João Augusto luta contra a adversidade. Em 1969, já não conta com os membros da Sociedade Teatro dos Novos, alguns radicados no eixo Rio - São Paulo, outros mantendo distância, em virtude das crises internas. Por essa época, o Teatro Vila Velha apresenta problemas no *foyer*, na platéia e no palco, necessitando de reparos urgentes para que seus ocupantes possam dar continuidade ao trabalho de construção de uma cultura teatral baiana.

[49] Extraído do Plano de Trabalho n. 3, publicado no programa da peça *Auto-retrato aos 40*, encenada em 2004, no Teatro Vila Velha, sob a direção de Márcio Meirelles.

Se a conjuntura político-social é tensa, a situação do Teatro Vila Velha não é das melhores, ainda que seu diretor-animador mantenha-se aferrado ao trabalho, disparando solicitação de colaboração aos órgãos competentes da Secretaria de Educação e Cultura. Esse estado de coisas favorece a reunião dos intérpretes da peça *O Banquete dos Mendigos* para bancar a produção do espetáculo, prenunciando aquilo que vai se tornar muito forte durante a década de setenta: o teatro feito por grupos de artistas que se formam à margem do *grande esquema de produção*.

Considero que o fazer teatral na Bahia não se vincula a essa forma institucionalizada de produção teatral – um empresário que assume a empreitada de produzir e administrar um espetáculo – pelas próprias características do mercado naquele momento. Portanto, a reunião dos atores como produtores de *O Banquete dos Mendigos* está muito mais balizada por vínculos afetivos, identidade artística e necessidade de estar no palco do que pelo rompimento da estrutura "patronal". A responsabilidade do grupo pelo levantamento da produção não pode ser vista como reação ao teatro empresarial, quase inexistente em Salvador.

Mas, antes que a tendência ao teatro de grupo se firme e passe a ser uma prática ordenadora do fazer teatral na vertente experimental, os artistas baianos tomam conhecimento do Plano Piloto – PP, uma iniciativa de João Augusto, Carlos Petrovich e Jesus Chediak, com o objetivo de reunir produtores e diretores para se organizarem, a fim de incentivar a produção teatral na Bahia.

Cena 6 – O Plano Piloto

Iniciativa ambiciosa, o Plano Piloto – PP, conhecido também como Classe Teatral Organizada (CLATOR), "um fato novo", segundo Jurandir Ferreira, defensor e divulgador inconteste, dá início a seus trabalhos com o encontro da classe no Teatro Castro Alves. Convocada pelo "triunvirato", conforme Ferreira (Diário de Notícias, 06.03.1970), a reunião tem por objetivo a exposição dos tópicos norteadores das atividades do PP: laboratórios de interpretação, de dramaturgia, de produção e de construção do espetáculo.

Em linhas gerais, esses laboratórios se dariam em 10 meses. No seu interior, os grupos participantes teriam condições efetivas de constituírem-se em "verdadeiras empresas, com seus componentes devidamente qualificados pela experiência aprendida" através do contato com artistas e técnicos "de gabarito (virão inclusive do Sul do país)", resultando daí o fortalecimento da classe e sua união, como afirma o colunista do *Diário de Notícias*.

É princípio do Plano Piloto a não distinção entre seus participantes: "todos formarão um único [organismo] sob a administração do triunvirato –

João, Petrovich e Chediak", cada qual representando uma entidade – o Teatro Vila Velha, a Fundação Teatro Castro Alves e o Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas[50]. Encarregados de formarem equipes com funções específicas, estariam "obrigados a um *tour de force* para um rendimento eficiente", no sentido de subsidiar os artistas com informações abrangentes sobre cultura geral e teatral, além de organizar as oficinas específicas de cenografia, figurino, iluminação, administração empresarial e publicidade.

O Plano tem por objetivo alavancar o teatro baiano ao patamar empresarial, congregando um coletivo que possa trabalhar em prol da atividade produtiva, já que, artisticamente, o fazer teatral já havia mostrado um fôlego inconteste, encontrando acolhida positiva junto ao público. Do ponto de vista da produção, é evidente a fragilidade dos empreendimentos, visíveis na impermanência da atividade teatral, necessitada de recursos para sua autosustentação. O problema do Plano Piloto está na concepção de seus propósitos. Ao se assumir como produtor de todos os espetáculos na capital e no interior, promovendo a distribuição dos rendimentos entre artistas e técnicos, o Plano Piloto coloca-se como o único responsável pela produção, tarefa hercúlea num mercado desorganizado, que vive do inconstante apoio governamental para manter a cena aberta. Esse apoio nem sempre atende aos interesses dos grupos. Por sua vez, esses grupos vivem situação muitas vezes antagônica, o que faz Jesus Chediak (grifo meu) insistir no seguinte argumento: "como fator principal para a sistematização das atividades teatrais na Bahia a *compreensão e o espírito de cooperação conjunta*", já que o ponto de estrangulamento das atividades localiza-se nas "indisposições pessoais a comandar a ação daqueles que devem agir com maior racionalidade e com espírito mediador". (Jornal da Bahia, 24.02.1970)

O diretor carioca localiza a questão dos "ódios" e "picuinhas" no movimento artístico baiano como uma atitude inconseqüente por parte dos que fazem teatro. Esse traço, para Chediak, não revela uma mentalidade mal formada ou deformada, mas uma inconsciência de classe. O ponto de vista é discutível, tendo em vista que uma das fragilidades da "comunidade" é a de não se constituir como classe. Para João Augusto,

> [...] a Bahia é o lugar que oferece melhores condições para se fazer um novo teatro de classe. Um teatro mais próximo da nossa realidade. O teatro no sul está apodrecendo. Muita gente sonha, provincianamente, em atingir as excelências da estrutura teatral carioca ou paulista. Lá, as pessoas mais vivas, mais responsáveis, aqueles de quem podemos esperar ainda alguma coisa, estão sabendo dis-

[50] Participa também da coordenação do Plano Piloto – CLATOR, como representante da imprensa, o crítico do *Jornal da Bahia* e diretor teatral Sóstrates Gentil.

> so, estão se fechando para balanço, estão partindo pra outra, reformulando tudo. O que nós temos aqui na Bahia (exatamente pela nossa carência total) é uma possibilidade maior de atingir "a tribo total", o teatro classe. (Jornal da Bahia, 8 e 9.03.1970)

Pretendem os responsáveis pela coordenação do Plano Piloto pensar o planejamento para se chegar ao "teatro de classe" almejado por João Augusto. Com a aprovação unânime dos presentes, na reunião convocada pela comissão organizadora, o PP entra em vigor. Expressivo número de artistas compreende esse momento como oportuno para a organização do teatro baiano "como organismo comercial, empresarial, artístico e cultural", conforme Jurandir Ferreira. (Diário de Notícias, 15 e 16.03.1970) Ao completar seu comentário, o colunista adianta:

> Durante 10 meses [tempo de existência do plano Piloto], experimentações vão acontecer nos diversos laboratórios que compõem o Plano Piloto. Estamos no ano zero da vida teatral baiana. Numa época em que o progresso organizado da Nova Bahia (vide o CIA) é visível, o teatro não pode continuar existindo em formas desarrumadas e arcaicas. É pra frente que se anda, bicho!

Leia-se na fala do ator-colunista o desejo de um teatro inserido nos moldes produtivos que se coadunam com as premissas de uma Bahia depois da implantação do Centro Industrial de Aratu (CIA), uma referência ao desenvolvimento tecnológico e econômico da região. Iniciativa ampliada em seguida (1972), com a criação e instalação do Pólo Petroquímico, na região de Camaçari. Esse Pólo muda a feição econômica de parte do estado, alterando-se substancialmente os focos produtivos regionais (RISÉRIO, 2004). Cria-se a Região Metropolitana de Salvador, relegando-se o Recôncavo Baiano ao esquecimento: "O vapor de Cachoeira não navega mais no mar / Triste Recôncavo, oh quão dessemelhante", (VELOSO; MATTOS, p. 1989) canta Caetano Veloso, em parceria com Gregório de Mattos, ao voltar do exílio em Londres (1972).

Se o Recôncavo cheirando a massapé, cana, fumo e incenso das suas igrejas barrocas é afastado da modernidade e conduzido para a letargia dos dias mortos, as localidades beneficiadas pelo dinheiro que jorra da indústria petroquímica tornam-se os centros de interesse desse surto progressista e ao mesmo tempo destruidor. Esse dínamo progressista "realiza materialmente a confluência entre o antigo e o moderno pela manifestação da fragilidade do presente: as ruínas do passado correspondem às de hoje; a morte não habita

só os palácios de ontem, mas já corrói os edifícios que estamos erguendo", como indica Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 50), leitora de Benjamin[51]. Modificam-se hábitos, costumes e relações. Segundo os artistas envolvidos com o PP, o teatro também deve ser afastado das formas "desarrumadas e arcaicas" presentes no cotidiano e no imaginário das cidades que compõem a região do Recôncavo baiano.

Resta saber *como este teatro que se quer criado dentro das leis do mercado e do progresso vai se ajustar ao desejo de um teatro organizado tribalmente*, como pensa Augusto. No entender do encenador, depois do Plano Piloto, "não haverá lugar para grupos isolados, no sentido antigo de grupo. Os grupos vão existir de outro modo, e todos nós seremos uma tribo só". E adverte:

> Só os egoístas e os exploradores (conscientes ou não), só os cegos e os deslumbrados (os que estão começando agora) é que podem cair nessa de trabalhar sozinho, isolado, "fechando". Eu, pessoalmente, não tenho interesse em ser o melhor marginalizado, fora da tribo, fora da classe. (Diário de Notícias, 8 e 9.03.1970)

O intercâmbio entre os grupos do interior do *estado*[52] e a mobilização dos artistas em Salvador é posta em prática pelo Plano Piloto (PP) – CLATOR. As suas ações pretendem dar sustentação aos empreendimentos artístico-teatrais, procurando mudar o rumo, fixar diretrizes de trabalho e preparar o pessoal para que haja, segundo Sóstrates Gentil, movimento de teatro na Bahia, eminentemente profissional. Cumpridas as metas do Plano Piloto, pretende-se que a atividade teatral na Bahia seja exercida por diplomados pelo Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas ou por elementos devidamente registrados nos órgãos de classe do país. Pode-se ver, por essa proposição, os problemas a serem enfrentados, não só pelos coordenadores do PP, mas por todos os artistas. Lembro que esse princípio foi defendido com muito rigor quando da regulamentação das profissões de artista e técnico em 1979. No entanto, o que se pôde ver ao longo dos anos é que o sistema e as empresas produtoras de bens culturais, notadamente as empresas de televisão, encontraram formas de burlar o artigo da legislação trabalhista, descumprindo a lei.

---

[51] Gagnebin refere-se a Haussmann, reurbanizador de Paris, em *Alegoria, Morte e Modernidade*, segundo capítulo da obra *História e Narração em Walter Benjamin*.

[52] O CLATOR mantém contato com Hamilton Saphira, responsável pelo Grupo Decisão, de Serrinha, para a realização do I Seminário de Teatro do Interior. A idéia central do encontro a necessidade de aproximação dos grupos que realizam trabalhos de arte nas cidades do interior, com o objetivo de desenvolver e incrementar as atividades culturais e artísticas.

O voraz Plano quer abarcar todos os níveis da produção teatral. Ao mesmo tempo em que atua como órgão de classe, estabelecendo tabela de salários, disponibiliza os espaços – Teatro Vila Velha, Teatro Santo Antônio e Teatro Castro Alves – para serem ocupados pelas montagens produzidas sob sua égide. Exerce também a função de órgão selecionador de repertório, propondo a montagem de um espetáculo com textos de Molière e Martins Pena, outro com texto de Gil Vicente e um entremez de Cervantes. Completa a programação um espetáculo para crianças. Sua atuação configura-se também como uma associação de empresários, reconhecendo como único produtor o organismo – Plano Piloto –, que ficará obrigado a remunerar todo o pessoal participante de seus trabalhos, com os fundos a serem obtidos com a concretização das atividades de produção, montagens e produções lucrativas. Assim dispõe o documento, assinado por 21 pessoas[53], entre as quais diretores, produtores e atores, publicado na *Tribuna da Bahia* em 24 de março de 1970.

A amplitude do Plano Piloto – CLATOR não desmerece a proposta. A iniciativa revela o desejo de querer o teatro baiano cada vez mais distante do amadorismo, *em que ele não se encaixa artisticamente,* desde que a Escola de Teatro foi fundada e serviu como estímulo para o surgimento dos vários grupos, que souberam reter para si esse impulso criador e técnico que foi a Escola "do tempo de Martim" (LEÃO, 2006). A vontade de ultrapassar as formas amadoras de produção faz com que seus coordenadores dimensionem, vultosamente, a ação do CLATOR e este passa a ser a salvação do teatro baiano. Resta saber o que de concreto fez o Plano Piloto.

Ao iniciar os preparativos para a instalação do CLATOR, alguns espetáculos estavam sendo produzidos e estrearam fora da proposta, já que não se podia passar uma borracha sobre o fazer-pensar teatro em Salvador e começar tudo em novas bases. *O único espetáculo sob a chancela do Plano foi a montagem de Macbeth, sob a ótica de Enrique Ariman*. Outro feito desse coletivo de artistas, técnicos e empresários foi o surgimento do Centro de Atividades Artísticas da Bahia (CAAB), embrionário órgão de classe sob a presidência de Manoel Lopes Pontes, tendo como vice-presidente a atriz Sônia dos Humildes e como secretário geral Sóstrates Gentil. Esse órgão, estruturado como uma sociedade civil de caráter artístico-cultural, que visa a atender às necessidades dos artistas, cria também um código ético profissional com vistas a proteger seus associados, além de assessorar os empreendimentos das artes do espetáculo.

Do ponto de vista da reunião de artistas para dar conta da produção teatral, o *problema apresentado na conjuntura do Plano Piloto é a junção de formas produtivas que se chocam*. Em uma configura-se o teatro sob um sis-

[53] Carlos Petrovich, Jesus Chediak, João Augusto, Sóstrates Gentil, Deolindo Checcucci, Rita Maria, Maria Idalina, Francisco Barreto, Lia Robatto, Waldete Miranda, Roberto Assis, Roberto Santana, Renato Simões, Anatólio Oliveira, Manuel Lopes Pontes, Ruy Sandy, Reinaldo Nunes, Leonel Nunes, Arivaldo Barata, Lúcia di Sanctis e Edivaldo Souza.

tema empresarial, visando ao lucro por parte de quem empreende e banca a produção. Na outra, o sistema é regido pelo agrupamento coletivo, almejando a divisão dos lucros, e não apenas isso. O teatro de grupo, uma forma de associação que toma corpo a partir da década de setenta no Brasil, procura, de forma horizontal, resolver o resultado artístico, as demandas administrativas e, recorrendo a Mariângela Alves de Lima (1979-1980, p. 47), "criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social". Se atentarmos para o fato de que o Plano Piloto ideado pretende formar empresas e "líderes capazes de se firmarem no sistema empresarial ditado pela realidade econômica da Bahia", conforme Sóstrates Gentil, como conciliar o pensamento em torno de um fazer que se dê no âmbito da "tribo total" ansiada por João Augusto?

Para Aninha Franco (1994, p. 206), o CLATOR "foi tão utópico quanto as comunidades *hippies* que inspiraram sua criação, mas um grande e significativo número [de artistas] acreditou nele". Sem polemizar, saio por outra via para ler esse aglutinar de sujeitos em busca de legitimação como empreendedores de bens culturais. Ao querer fazer a atividade teatral ascender aos níveis empresariais, os coordenadores do Plano Piloto trazem também, como proposta, sua aglutinação e seu fazer nos moldes coletivizados dos grupos, organizações formadas sob uma outra ótica e assentados em outros valores. Por certo, o choque entre interesses contrários dificultou a continuidade do Plano nos 10 meses estabelecidos para sua vigência e abortou possibilidades a longo prazo. A tentativa de se afastar dos *modos de produção amadora* não garantiu o fortalecimento do sistema empresarial, condição ainda vigente nos grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, mas questionado e abandonado por muitos artistas, desejosos de "trabalhar [o] processo criativo [...] e reunir as condições materiais para a execução dos seus devaneios de natureza poética". (LIMA, 1979-1980, p. 59)

Tudo o que se pode afirmar sobre o Plano Piloto – CLATOR é que a iniciativa possibilitou a mobilização dos artistas num momento muito favorável à dispersão, ao acomodamento e à atitude de "salve-se quem puder", visto que a pressão sobre o teatro era grande e a sobrevivência, uma necessidade. Portanto, as propostas do CLATOR pontuavam essa exigência. Para o ator Bemvindo Siqueira[54], um dos motivos para deixar o Rio de Janeiro e se estabelecer na Bahia foi "ter conhecido João Augusto"

> [...] e suas sedutoras propostas, uma delas *a de descentralização do fazer teatral*. Romper com o eixo Rio-São Paulo *uma tentativa de abrir novos mercados que não ficassem atrelados ao Sistema conhecido*. Qual seja: fazer da Bahia um Pólo Teatral também, e que não obedecesse

[54] Depoimento ao autor deste trabalho, em 23 de setembro de 2006.

> aos parâmetros de Rio-São Paulo. [...]. E mais uma coisa: a repressão era menor que no Rio e São Paulo. (Grifo meu)

Diante do quadro geral da vida nacional, esse "tirar leite das pedras" viabiliza o instigante ritual-espetáculo *Macbeth*, na visão cabalística de Enrique Ariman. À frente das transas e das tramas urdidas para gerar essa encenação estão Rogério Duarte e Jesus Chediak, responsáveis pela introdução do ítalo-argentino Ariman nas redes da Bahia mística e da cena em transe. Para sustentar a iniciativa, estão os produtores Roberto Santana e Leonel Nunes, acolhidos pelo Plano Piloto.

A agitação toma conta dos bastidores. Preparo a entrada dos sujeitos, já anunciados, para o próximo ato. Via memória, reconstruo suas ações, organizo-as na cena. Para tanto, utilizo-me da memória histórica para apropriar-me dos registros e dar voz aos construtores da história. Dou livre curso à "memória-fluxo-de-duração-pessoal", conforme Marilena Chaui (1994, p. 129), para fazer aflorar as lembranças, os lugares, as coisas e os acontecimentos necessários para animar o palco e compreendê-lo.

Quarto Ato

O Palco: Espaço Sacro-Profano

Acreditar na existência dourada do sol
Mesmo que em plena boca
Nos bata o açoite contínuo da noite
Arrebentar a corrente que envolve o amanhã
Despertar as espadas
Varrer as esfinges das encruzilhadas

João Bosco

Cena 1 – A ribalta manchada de sangue

Do encontro de Rogério Duarte com Jesus Chediak, momento em que se deu a apresentação de Enrique Ariman ao chefe do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, surgiu a possibilidade de apoiar a idéia de Ariman: a encenação da tragédia shakespeareana, "uma idéia muito interessante", conforme Chediak, em entrevista a Ana Paula Feitosa, em 13 de dezembro de 1987[55]. O momento era propício para se levar à cena o texto que aborda a usurpação do poder pela força, fazendo-se aí uma correlação com a tomada do poder pelos militares, como sinaliza Chediak.

---

[55] Entrevista concedida por Jesus Chediak, para a pesquisa intitulada *O Teatro na Bahia na Década de Setenta*, sob a orientação dos professores Ewald Hackler, Nelson Araújo e Roberto Wagner Leite, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Informação obtida na tese *Perceptíveis Remendos Imperceptíveis: a crítica teatral na Bahia, história em trinta anos de memória*, de Ana Paula Feitosa (2005).

Enrique Ariman chega à Bahia como andarilho. Aos 26 anos de idade, passando por uma crise com relação a fazer teatro, é confundido com um *hippie*. Une-se a Rogério Duarte e consegue arregimentar um grupo de atores para trabalhar em seu ritual. Conforme as informações que prestou à imprensa baiana durante a preparação do grande evento, o diretor informa que encenou *As Troianas* e *A Tempestade* na Argentina, onde "não existe censura prévia, e cada um tem a obrigação de ser um artista no seu setor". (Tribuna da Bahia, 09.04.1970) Prosseguindo, Ariman pontua:

> [...] na arte não deve existir censura, porque a sociedade [...] deve estar esperando o progresso e deve escutar os artistas que procuram o campo experimental [...]. Agora toda a humanidade só pode prever o futuro através dos alucinógenos,

discurso afinado com as idéias e práticas da contracultura – desde as experiências de Aldous Huxley e Alan Watts –, que possibilita aos sujeitos a obtenção de "uma nova perspectiva, interior, de modos de consciência e tradições religiosas que a ciência estreitamente materialista [...] relegara a um enorme arquivo 'morto' classificado como 'misticismo' – no sentido de 'coisa sem importância'" (ROSZAK, 1972, p. 63).

Estabelecido o primeiro contato, cabe a Chediak procurar a colaboração de Carlos Petrovich e João Augusto. Reúnem-se em torno do projeto os responsáveis pelas três instituições mais importantes do teatro baiano do momento, cruzando-se a iniciativa da montagem com os propósitos do Plano Piloto – CLATOR. Roberto Santana e Leonel Nunes executam a produção, orçada em 40 mil cruzeiros novos. Vinte e dois atores são escolhidos[56]. A música composta é de autoria de Walter Smetack.

Antes de deter-me na descrição do ritual-espetáculo de Ariman, vale lembrar que o impacto provocado não se restringe a ele. Alguns dos elementos inovadores e impactantes vistos em *Macbeth* já haviam aparecido em menor proporção na estréia de *Natal em Gotham City*, espetáculo dirigido por Deolindo Checcucci, para a Sociedade de Cultura Artística de Feira de Santana (SCAFS) e para o Movimento Teatral e Artístico (META), grupos relevantes daquela cidade. Utilizando fragmentos de vários autores, Deolindo Checcucci realiza "um espetáculo novo, ousado, que por certo irá suscitar comentários pelo seu contexto inovador da dramaturgia", promessa de Fran-

[56] ELENCO: André Lopes, Antônio Góes, Armindo Bião, Carlos Petrovich, Carlos Ribas, Frieda Guttman, Gildásio Leite, Heloísa Andrade, João Prado, Jurandir Ferreira, Laura Mandanés, Leonel Nunes, Letícia Régia, Marquinhos Rebu, Mário Gadelha, Paulo Muniz, Raimundo Melo, Reinaldo Nunes, Roberto Duarte, Rose Rudner, Sônia Gantois, Soniamara Garcia e Wilson Mello, além de alunos da Escolinha de Arte Integrada. EQUIPE TÉCNICA: Leonel Nunes e Roberto Santana (Produção Executiva), Walter Smetack (Música), Haroldo Cardoso (Assistente de Direção), Enrique Ariman (Cenografia, Figurino, Iluminação e Direção). Estréia: maio de 1970.

cisco Barreto. (A Tarde, 22.12.1969) Esse mesmo crítico, após a estréia de *Natal em Gotham City* em Salvador, solicita a intervenção da Censura,[57] manifestando-se da seguinte forma:

> A Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através do seu Departamento de Teatro, e a própria Censura Federal foram demais liberais. A primeira permitindo que o "Natal em Gotham City" fosse apresentado em seu palco [...] e a segunda, liberando tal "espetáculo". (A Tarde, 05.01.1970)

Ao mudar de opinião, Barreto classifica o espetáculo de aberração, uma imoralidade que fere os princípios morais e cristãos. *Natal em Gotham City* é, no dizer de Barreto, um espetáculo vazio, sem qualquer finalidade, "a não ser trazer uma série de cenas imorais, talvez mais uma vez para chocar, ferir, escandalizar o público". Mesmo assim, reconhece a inteligência e a ousadia do jovem diretor. O crítico coloca-se contra a experimentação que, para ele, marginaliza o teatro. Ao afirmar que esse gênero de teatro só encontra apoio entre os avançados e os vanguardistas, o crítico questiona se, de fato, a encenação pode ser considerada teatro, já que, para ele, "teatro é cultura".

O que a memória do autor deste trabalho registrou da criação de Checcucci foi seu intenso lirismo, sua impostação ritualística, a sucessão de imagens aparentemente desligadas umas das outras, mas formando um todo irônico, elemento presente na composição de Jards Macalé. Ainda que descosturado, o espetáculo preenchia o palco com belas cenas, principalmente aquelas em que a atriz Antonia Veloso encarregava-se dos textos. Provocado pela crítica de Barreto e mesmo sem ter visto o espetáculo, João Augusto assume sua defesa de maneira emocional, elogiando até a Censura, como se vê pela seguinte citação:

> Infelizmente não vi "Natal em Gotham City". Não vi, mas já gostei. Um voto de louvor à Censura e à Direção do Departamento de Teatro da UFBA, por prestigiar um espetáculo jovem e vanguardista, que deve ter sido (dado os estertores com que os velhos, os burgueses e os reaças comentam até agora o evento) o que eu imaginava. (Diário de Notícias, 21.01.1970)

Se a montagem de *Natal em Gotham City*, inaugurando a temporada de 1970, provoca discussões e incomoda setores da intelectualidade, a encena-

[57] Ao longo desta narrativa são apontados diversos "pedidos" de censura. Chamo a atenção para o fato, visto que, tal atitude ainda se encontra arraigada entre nós, embora o Serviço de Censura tenha sido abolido quando da redemocratização do país na década de 80.

ção de *Macbeth* coloca em xeque as certezas do teatro soteropolitano. O impacto causado por ela coloca duas forças no plano da discussão sobre o teatro. De um lado, as idéias defendidas por segmentos conservadores; do outro, aquelas pregadas por defensores da inovação, da vanguarda, do experimentalismo na cena. Tornam-se pauta de argumentação e também de questiúncula as formas de conceber o espetáculo. Opõem-se os aristotélicos aos anti-aristotélicos, esses últimos aproximando-se das proposições do teatro da crueldade artaudiano, das experimentações laboratoriais propostas por Grotowski, teorias e práticas difundidas e em processo de absorção por alguns encenadores baianos.

A superprodução regida por Enrique Ariman é lançada com muito barulho e obtém receptividade por parte dos jornais. A imprensa diária não deixa de lado o acontecimento, informando os leitores sobre o desenrolar dos ensaios. Cabe ao recém-criado jornal *Tribuna da Bahia*, "uma nova cara – quase psicodélica – diversa em tudo dos órgãos existentes" (FRANCO, 1994, p. 201), o destaque na cobertura do espetáculo. Através da página *Plaft*, *Jornal I da Era de Aquarius*, sob a responsabilidade de Bisa Junqueira Ayres, a *Tribuna da Bahia* veicula diversas matérias sobre a montagem. O objetivo é esclarecer o leitor sobre o ideário do diretor e sobre sua concepção para a encenação. Aparecem, na imprensa local, conceitos relativos ao teatro pobre, ao ritual, à integração do ator com a platéia. Com relação a essas novas proposições, já não se fala mais em agressão, mas em comunhão. O que se quer é envolver o espectador, tocando-o de maneira sensível, envolvendo-o emocionalmente.

Para o encenador ítalo-argentino, *Macbeth* é uma catarse, que se realiza no teatro como num templo. Afastando-se da concepção literária do teatro, Ariman faz uma leitura cristã da tragédia shakespeareana. Conforme suas palavras: "todas as pessoas que acreditam no cristianismo, que se chamam cristãos, lutem por 'Macbeth' como peça de teatro." Acreditando ser *Macbeth* o cordeiro de Deus, o diretor estrutura a cena como um cerimonial ritualístico. Ao tomar ao pé da letra as propostas de rompimento da relação palco-platéia, envolve os espectadores. Estes, embora passivos nas poltronas, recebem o impacto da proximidade, muitas vezes incômoda, mas não violenta, dos atores-celebrantes do ofício litúrgico-teatral. Do ponto de vista de Alberto Baraúna, em *Macbeth* "se celebra a integração de todos, não mais espectadores, deuses sentados em poltronas, nem medrosos diante da possível agressão. Todos são atores de Macbeth, porque cada um sabe que Macbeth está solto dentro e fora de nós, é um ângulo do mundo". (Tribuna da Bahia, 09.05.1970) O espetáculo ritualístico define-se, segundo Pavis (2001, p. 346, grifo meu),

> [...] na apresentação sagrada de um acontecimento único: ação não imitável por definição, teatro invisível ou espontâneo, *mas, sobretudo, desnudamento sacrificial do*

ator [...] diante de um espectador que coloca assim suas preocupações, bem como as profundezas de sua alma, à vista de todos, com a esperança confessa de uma relação coletiva.

A encenação de *Macbeth* prefigura os novos rumos do teatro. Seu arcabouço cênico rompe com a estrutura linear da obra, seu enredo. Não há, por parte do encenador, a pretensão de contar a história tal qual foi escrita. Nem por isso Ariman deixa de lado a palavra. Seu espetáculo constitui-se de sons, movimentos e palavras, na tradução de Manuel Bandeira. Os atores não se individualizam em personagens, atuam em conjunto para fazer com que os indivíduos possam viver a tragédia como um choque da realidade com o verdadeiro destino do homem e não apenas vê-la, como quer o diretor.

Para o *Jornal da Bahia*, (06.05.1970) os atores foram tomados pelo espírito de *Macbeth*. "Por um processo mágico, Ariman produziu neles o sentimento do ritual-celebração [...] e conseguiu deles uma catarse mais completa do que Pasolini ousou pretender com o seu anjo de 'Teorema'". Na edição de 10 e 11 de maio, Bisa Junqueira Ayres afirma:

> Depois de "Macbeth", estará na consciência do público o duplo e imediato significado do novo teatro baiano: o encontro da sua origem grega, na qual o teatro era uma prática popular e a mentalidade contemporânea do teatro como meio de comunicação, da expressão do homem como ser. Já não se trata da arte de participação da década passada, mas da integração na qual se celebram as manifestações da integridade humana, da unificação do universo no qual se cria.

Estreado o ritual-espetáculo, a polêmica se instala. Defensores e detratores – estes em maior número – manifestam-se em torno do que se viu no Teatro Castro Alves, espaço arquitetônico não adequado ao tipo de montagem proposto por Ariman. Presente na platéia como espectador e depois como ator, quando da remontagem de *Macbeth*[58], faço aqui a rememoração ainda que resumida da encenação. Ao entrar na sala de espetáculo, o público deparava-se com os vinte e dois atores concentrados em bloco sobre uma

[58] Logo após a estréia, quando o espetáculo foi retirado de cartaz. A Delegacia Regional da Polícia Federal, em nota assinada pelo coronel Luiz Artur de Carvalho, suspende por 30 dias as atividades profissionais de todos os participantes da encenação e solicita à Secretaria de Segurança Pública a instauração de um processo contravencional contra os atores, os produtores e o diretor da peça. O argumento para tal ato foi o sacrifício de um bode durante a encenação, considerado uma modificação no texto submetido à Censura. Para o coronel Luiz Artur, o sacrifício foi um ato de má fé e com demonstração de crueldade. Passados os 30 dias de suspensão e com modificações no elenco original e na estrutura do espetáculo (retirada dos urubus e suspensão do sacrifício do bode), *Macbeth* retorna a cartaz, em setembro, para uma temporada que se estende até Aracaju, Sergipe.

escadaria que ligava o palco à platéia. Vestidos de túnicas brancas andrajosas e sujas, com ataduras nos tornozelos, braços e cabeça, os intérpretes tinham seus rostos maquilados palidamente. Os traços fisionômicos eram acentuados por riscos e sombreados marrons ou pretos, ressaltando-lhes a ossatura. Olheiras profundas e cabelos desgrenhados completavam a máscara.

Assim que os espectadores se acomodavam (na estréia, a casa, com aproximadamente 1.500 lugares, esteve com sua lotação completa), os atores dirigiam-se para as laterais do palco em busca de bilhas de barro contendo vinho. De posse das jarras e dos copos, tomavam do conteúdo e, em seguida, espalhando-se por toda a platéia, serviam os espectadores. Na visão de Bisa Junqueira Ayres:

> Os símbolos místicos desta montagem magnífica deixaram de pertencer à visão conceitual de um diretor de talento e extrapolaram a sua mera contingência de sinais, para arderem em tochas incendiárias de espectros. No princípio, emergindo do caos, eles – os 22 atores – eram a harmonia de uma escultura de figuras entrelaçadas e tumulares. Depois se desprenderam e, biblicamente, serviram vinho ao povo, que comungou. (Jornal da Bahia, 24 e 25.05.1970)

Celebrada a comunhão, o ator Mário Gadelha dirigia-se para a escada onde o grupo estivera anteriormente. Num tom invocativo, lia o nome das personagens. A cada nome chamado, os intérpretes, identificados com a personagem invocada, reagrupavam-se em torno do oficiante. A partir desse momento, a ação passava para o palco, em cujo centro se encontrava um enorme esquife preto, sobre um estrado com três degraus, coberto por imenso tecido preto.

Para Matilde Matos, "a platéia ficou um pouco atordoada porque não sabia para onde olhar nem acompanhava nada do que diziam, e quem deu azar de ficar com uma atriz daquelas gritando ao pé do ouvido, ficou um pouco mais do que atordoado" (Jornal da Bahia, 12.05.1970). Assustado, diria eu. A colunista refere-se à cena em que o elenco descia novamente para a platéia e postava-se em vários lugares da sala. Sem tocar os espectadores, cada ator encarava um deles, escolhido a esmo. Feita a escolha, mantinha com ele um contato olho-a-olho. Ao mesmo tempo, todos os intérpretes recitavam as falas das Bruxas, Cena I, Ato IV: "Três vezes o gato malhado miou [...]" (SHAKESPEARE, 1989, p. 75-82), repetindo-as até a exaustão, num ritmo hipnótico de vozes superpostas e variadas tonalidades, que iam do sussurro ao grito. O público, envolvido pela estranheza da encenação e pela tensão crescente da cena, mantinha-se expectante, até que todas as luzes se apagavam repentinamente. Em meio à escuridão, não raro se ouviam os

gritos dos espectadores. A tensão criada pelos atores desencadeava reações na platéia. Sobre tal fato, Carlos Ribas afirma: "Eu acho que nós íamos fundo no coração e na mente das pessoas que estavam nos assistindo. A gente provocava muita reação, éramos muito provocativos". Provocativos, "mas mantendo distância física dos espectadores". Ribas, completa:

> *Mas olhávamos de uma maneira[...] Eu me lembro da cena em que ajoelhava na escadaria de acesso às poltronas do TCA e ficava pelo menos 15 minutos olhando, sem piscar, nos olhos de uma pessoa e, quando apagava a luz, as pessoas ficavam completamente em pânico. Não precisávamos pegar nas pessoas. Você estava olhando a pessoa no mais profundo do seu âmago, dizendo coisas pra ela que ela nunca poderia imaginar dentro de um teatro. Ela poderia imaginar estar ouvindo isso em outra circunstância, menos sentada pra assistir a um espetáculo, para se divertir. Então eu acho que esse* **frisson***, essa coisa que o Macbeth causava, era o outro ponto que delimitava o amor e o ódio em relação ao espetáculo, a nós e a ele [Ariman], estrangeiro, aquele que veio da Argentina querer alucinar a cabeça da gente.*[59]

Outra cena bastante forte e causadora da suspensão do elenco é a da imolação do cordeiro, logo após o diálogo entre Lady Macduff e o filho[60]. Sentada sobre o esquife, a atriz Letícia Régia, tendo nos braços o animal e a seus pés o filho, o ator Marquinhos Rebu, era cercada pelos vinte atores, que se aproximavam, envolvendo a ambos com seus corpos. Esse envolvimento tornava a morte do animal invisível para os espectadores, mas, em seguida à imolação, deixava expostas as mãos, os rostos e as vestes dos atores manchadas de sangue. Após a proibição da morte do animal em cena, com o retorno do espetáculo, o punhal sacrifical era cravado no esquife, permanecendo aí até o final. Se a coroa, descida do urdimento[61] com urubus presos a ela, impressionava vivamente a platéia, a passagem descrita acima, ainda que oculta pela marcação cênica, causava mal-estar.

No final, quando a floresta de Birnam avançava sobre Dunsinane, de acordo com o texto, atores e espectadores levavam palmas de coqueiro até o palco, depositando-as sobre o esquife. Ao mesmo tempo, um grupo de crianças entrava pela porta central do teatro, cantando um mantra, cuja letra cons-

---

[59] Entrevista ao autor deste trabalho, em 09 de março de 2005.

[60] Cena II, Ato IV.

[61] Os urubus não foram jogados sobre o público, como se afirmou após a estréia. Embora vivos, ficavam amarrados numa grande coroa de espinhos feita com pedaços de madeira. Esse objeto cênico aparecia na Cena IV, Ato III, quando se dá o banquete em que aparece o fantasma de Banquo.

tituía-se das vogais. O cortejo jogava moedas retiradas de vasilhas de barro e juntava-se aos atores no palco. Em seguida, uma grande procissão, com a participação do público, dirigia-se para fora do teatro. No local queimavam-se fogos de artifício, enquanto se cantava o mantra.

Valendo-me do relato de Bisa Junqueira Ayres transcrevo suas conclusões a respeito da encenação:

> Como teatro, o espetáculo não tem rótulos. Está além destas manhãs que sucederam a cada noite de "Macbeth", projetado sobre o futuro. Seria muito pouco e muito inverídico que foi uma montagem de vanguarda. Está além dos conceitos que fecham as coisas em sua dependência terminológica e definidora. Despojados das pretensões de atingir logicamente o seu público, Ariman e os 22 atores o envolveram pelos seus 5 sentidos: a plástica dos movimentos e da inércia dos corpos, nas túnicas paupérrimas, o vinho saboroso, os gemidos atingindo pelos ouvidos, o incenso dos funerais entrando pelas narinas, e as danças sensuais das carícias à loucura e ao ódio máximo, em contraponto tátil [...] fizeram parte dos sons da ópera fantástica que se produziu a partir do texto e tendo contraponto a música de Smetack.

O velho bruxo musicista "gravou esta música dentro de uma caixa de água e os rangidos, os piados das corujas, o rascar de ossos contra ossos compõem a densidade auditiva do 'pathos' macbethiano", registra Junqueira Ayres, descrevendo detalhadamente a encenação que mostrou, em Salvador, de maneira inequívoca, formas e tendências que se configuram no teatro dos anos setenta: ênfase nos aspectos sensoriais, que superam em importância o texto, enquanto este é deixado em segundo plano, quase um pré-texto.

Ao propor a transformação das forças do mal em forças benéficas, Ariman cria um ritual de intensa magia, dinâmico, com cenas estruturadas de maneira orgânica. Sua habilidade na condução dos atores mostra-se também nas marcações, distribuindo os intérpretes em cena, ora em grandes massas, ora em pequenos grupos. Os deslocamentos do palco para a platéia são uma constante no ritual e dinamizam o espaço tradicional da grande sala do TCA, com o rompimento das convenções do palco italiano, prática absorvida pelos encenadores desde as inovações ocorridas na cena teatral a partir da segunda década do século XX.

A encenação de *Macbeth* causa furor, é motivo de deboche, é reprimida, mas não de todo ignorada ou rechaçada. Para uns, o espetáculo é uma empulhação, em que se misturam cabala, tarô e magia negra a referências cristãs. Para outros, uma encenação de vanguarda, em que se localizam aspectos das teorias de Artaud (2004, p. 26) – "conceber cada obra, com vistas

ao teatro, reteatralizar o teatro. Tal é o novo grito monstruoso. Mas o teatro precisa ser relançado na vida" – e das teorias e práticas do teatro pobre de Grotowski[62]. Além disso, o ritual-espetáculo acentua, com intensidade, a apreensão dos seus conteúdos pelos sentidos. A ênfase na "participação dos sentidos" traz para a encenação ecos do "romantismo do século passado e que pode rastrear-se no pulso do teatro [dos anos setenta]. A alça dos sentidos coadjuva esse irracionalismo tão discutido, tanto que prescindir dele seria como ignorar uma metade do homem" (MIRALLES, 1979, p. 123-124).

Não tendo contato com o método de trabalho de Ariman, já que a remontagem, da qual participei, ficou a cargo de Carlos Petrovich, Leonel e Reinaldo Nunes, além de Roberto Duarte, verifico, na distância do tempo, que eles garantiram a coesão que havia em cena na primeira temporada, bem como na estrutura da encenação. Coube a esse grupo reensaiar o espetáculo, estimulando, nos intérpretes, a mística criada e deixada pelo diretor ausente. Para tanto, recomendava-se aos atores que se resguardassem. Não deviam se expor durante a fase de ensaios, cuidando-se para que nada de ruim lhes acontecesse, visto que estavam vulneráveis física e emocionalmente, tais os desafios que lhes eram requeridos para o espetáculo. Nessas orientações reverberam a "santidade secular" (GROTOWSKI, 1987, p. 29), um dado considerado pelas linhas do teatro experimental que tomam o encenador polonês como referência, a partir dos anos em que transas e transe misturam-se como temática e forma.

Para Carlos Ribas, uma das coisas que mais chama a atenção no trabalho de Ariman é a forma como ele trabalha a desestruturação do texto shakespeareano, com todos os atores fazendo as personagens masculinas e femininas, as protagonistas e as antagonistas, tudo isso no caminho "da coisa do coletivo". No depoimento do intérprete, observo a marca do ensaio, orquestrado na força do trabalho coletivo.

> Ele ensaiava as vinte e duas pessoas, o espetáculo e, daí, iam saindo as coisas, as pessoas, as situações que você poderia particularizar dentro do espetáculo. Vou dar um exemplo que aconteceu comigo: tinha uma cena de um grupo de uns dez ou quinze atores do grupo dos Macbeths. Dos dez, um sairia como o Cristo para uma cena da *Pietá* imaginada, na qual esse Cristo diria um dos monólogos de Macbeth sobre a noite [...] Eu ganhei isso ali no grupo. Poderia ser outra pessoa [...].

Ao ser questionado sobre o que fez para "ganhar" o monólogo, e sobre as exigências que Enrique Ariman fez a ele como intérprete, Carlos Ribas

[62] Uma contribuição significativa sobre o trabalho do ator nos teatros-laboratórios encontra-se em *O ator no século X*, de Odette Aslan (São Paulo: Perspectiva, 1994) e no livro de Jerzy Grotowski *Em busca de um teatro pobre* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987).

afirma que não houve requisição individual ou mesmo um foco sobre ele enquanto se construía a cena. A proposta validava o coletivo, a criação coletiva. No desenvolvimento do laboratório, na relação entre os atores, a força de cada intérprete aparece e, aquele que consegue ser levantado pelo grupo, é responsável pelo monólogo.

> Então, todos estão ali no jogo de corpo e de força e de energia [...] Aí a coisa é mágica realmente, daí a energia vai crescendo, tomando um e outro, e explode. Ele não disse "vamos fazer uma coisa com Ribas, pra ele fazer assim ou assado" nem disse "vamos fazer com Carlos Petrovich, com Leonel, pra ser assim", mas "vamos trabalhar o grupo [...] O grupo vai trabalhar essa idéia, esse argumento".

As idéias e os temas estão ligados ao próprio texto de William Shakespeare. Na descrição do processo de trabalho, Carlos Ribas evidencia a qualidade dos laboratórios: "não eram exercícios frios, de fora pra dentro". Sobre a encenação, afirma que *Macbeth* é feito de poucas cenas, que se repetem ao longo das três horas de duração do espetáculo. "São cenas de pessoas que dão um passo para frente, um passo para trás, durante meia hora. Depois, são cenas de atores que vão para um lado e para o outro, e todas as cenas são coletivas, onde um ou outro tem um certo destaque."

Retomando a afirmativa anterior, de que o diretor não obedecera à lógica da estrutura do texto, valho-me do texto de Bisa Junqueira Ayres para confirmá-la: "Ariman não temeu os longos monólogos em que transformou alguns diálogos originais, nem temeu a tensão provocada quase pela monotonia do compasso repetido do coro". Nos ensaios, o texto era lido-representado-vivido conforme a orientação dada para cada cena concebida pelo encenador, sem que houvesse uma análise dramatúrgica do material pela lógica interna das cenas. Atingiam-se os estados emocionais através dos laboratórios de sensibilização e de exercícios psicofísicos, afastando-se os atores da interpretação realista-naturalista. Chegava-se por esses meios a graus de excitamento e mobilização emocional intensos. Solicitava-se ao elenco que se mantivesse em estado de prontidão e vigília permanentes. Cultivavam-se a fraternidade, a cumplicidade e a liberdade. Essa atmosfera era transposta e vivida em cena, visível na respiração, no olhar e no contato corpo a corpo entre os intérpretes. Os sentidos aguçados estimulavam essa troca de energia entre os atores. Trabalhava-se muito com a respiração. Através dela desencadeavam-se as emoções. Falava-se muito nos arcanos do tarô e na Cabala[63], se bem que as informações sobre esses temas fossem superficiais e

[63] Desde o encontro de Ariman com Rogério Duarte, o tema da Cabala torna-se evidente, cabendo a Duarte fazer o levantamento cabalístico da peça.

pouco elucidativas. Diziam serem as cenas concebidas e marcadas a partir de cada "arcano". Na interpretação de Bisa Junqueira Ayres,

> [...] a morte da virgem que ele [Ariman] executou bem pode significar o sentido supremo da morte total. Agora o silêncio. Ouça-se o eco. Os atores adormeceram, as personagens morreram, sobrou Malcom, o andrógeno (sic), os fantasmas foram queimados, os secretos tribunais funcionaram. Os bruxos e os magos perpetraram a cabala, o ritual, os mistérios além do bem e do mal [...]. Queimados os espectros, consumido o sangue que gelou, conjuradas as bruxas e a magia, que nova madrugada se prepara? Sim, as crianças cantaram a-e-i-o-u.

É importante registrar as qualidades estéticas do espetáculo, a força que ele tem sobre os atores e, conseqüentemente, sobre os espectadores. Essa força, qualidade que emana da obra de arte, é presente na encenação de Ariman. O espetáculo catalisa para o palco do Teatro Castro Alves o ideário da época, ao tangenciar ritualidade e magia, aquilo que, pela via negativa, Rosenfeld (2000, p. 207) tipifica como "irracionalismo epidêmico", tendência que toma conta do palco desarticulador do texto.

Desde os ensaios, a repercussão junto à categoria artística é impressionante, fato gerador de muita fofoca e divisão junto ao pessoal de teatro. Durante a preparação de *Macbeth*, o elenco mantém-se distante da vida social e cultural da cidade. Há certo mistério entre eles, fato que confirmo, desde que passei a integrar o elenco substituto. Os de fora olham os intérpretes da "peça maldita" como um bando de gente estranha, "aqueles que não representam, mas vivem Macbeth", conforme Bisa Junqueira Ayres. O elenco cultiva esse isolamento numa atitude reveladora do envolvimento com a proposta artística, muito bem utilizada como propaganda do espetáculo, criado sigilosamente. Na visão do ator Carlos Ribas, o envolvimento com o trabalho determinou o isolamento do elenco, mas nada tão radical como se espalhou pelo meio teatral.

> Isso era verdade. Eu acho que o espetáculo tomou muito, tocou muito. O processo foi muito forte para todos. Talvez mais forte para uns, mas forte para todos. Então, eu acho que isso era verdade. Essa coisa começou a mudar muito a vida, continuava a ser vida e a modificar a vida das pessoas, mas com exceção de Henrique e da mulher dele, Laura, que eram pessoas não muito dadas a sair muito [...] Mas com nosso grupo, "As Begônias", grupo de cinco, seis pessoas, que antes do "Macbeth" já formavam um grupo, eles saíram muito. Eles passaram a freqüentar

> as nossas casas [...]. Eu não me lembro dessa coisa de não sair, de ficar entocado. Lembro-me do anedotário de que "qualquer coisa pode lhe acontecer, porque você foi escolhido, porque você é diferente. Você não é igual. Você faz parte de um grupo seleto. Fique atento porque você pode ser tocado pela luz divina como pelas trevas". Isso fazia parte do discurso ritualístico que ele [Enrique Ariman] trabalhava com a gente.[64]

As discussões em torno da montagem de Enrique Ariman terminam por centrar-se na imolação do cordeiro e povoam o real e o imaginário da cidade, tendo a imprensa contribuído sobremaneira para tal acontecimento. Sob o título de "Um Ritual Interrompido" o *Jornal do Brasil* (20.05.1970) publica extensa matéria sobre a encenação baiana. O conteúdo do texto desdobra os argumentos repisados pela imprensa soteropolitana sem acrescentar novidade ao debate. Folcloriza os elementos constitutivos da encenação, vistos como exóticos e destituídos de significados que possam ser apreendidos pelo público. Em resposta aos argumentos do jornal carioca, a *Tribuna da Bahia* publica, em 8 de junho, um artigo de Alberto Baraúna. Nele, o articulista reflete sobre as questões apontadas pelo jornal carioca. Baraúna estabelece relações entre a morte do cordeiro e os primórdios do teatro e a constituição da própria tragédia enquanto forma, tangenciando a sua argumentação na defesa do espetáculo:

> Não é demais insistir; não se está pretendendo que todos estejam de acordo com o tal sacrifício [...], mas que fique claro que há uma posição defensável e que traz atrás de si toda uma tradição que a explica e justifica. Além de dever ser considerado que a invenção deste diretor concentrou nesta figura do ritual uma das zonas de maior resistência da mente ocidental, a morte, evidentemente, sob todas as suas formas. A morte, esta figura, que em um ritual apenas tangencia o tempo inesgotável da representação para matá-la em si mesma, como possibilidade de fuga, transformando-se em exemplar.

Ao tecer considerações sobre a proibição, Baraúna posiciona-se como um defensor do espetáculo-ritual. Esclarece que, diante dos fatos, o que se viu foi uma grande confusão. Para ele, o sacrifício do animal não foi um ato intencional. Essa posição também é defendida por Carlos Petrovich, quando da retirada da peça de cartaz e da suspensão dos seus participantes. A defesa não se sustenta, visto que a imolação se deu como uma marcação cênica,

[64] Entrevista ao autor deste trabalho, em 09 de março de 2005.

sendo executada por atores em pleno domínio da sua razão, embora oxigenados pela alta voltagem emotiva exercitada durante a preparação de *Macbeth* e vivida em sua realização perante as platéias que lotam o Teatro Castro Alves. Para o ator Carlos Ribas, a imolação é um ato intencional:

> A idéia da morte do [bode], que é o sacrifício, ela nasce com o espetáculo. Ela é idéia do espetáculo. Ela virou uma mentira, porque depois da segunda morte, salvo engano, nós só matamos dois carneiros, os demais não foram mortos. Optou-se por uma simulação para o público. Sempre se protegeu essa verdade, sempre se mascarou essa verdade. Nunca se disse claramente: "a partir de hoje vamos deixar de matar o carneiro". Sempre se deixou no ar.

Em vista do material encontrado no decurso da pesquisa, concluo que a encenação de Enrique Ariman não mereceu a análise necessária por parte dos artistas do teatro baiano. Diante do impacto provocado, da não aceitação de suas premissas e de sua teatralidade fora dos cânones aristotélicos e da estética realista, o caminho tomado foi transformar esse ato criativo numa anedota, quando não se optou pelo silêncio, deixando-se de ver os significados mostrados em cena e as provocações aos sentidos. Mesmo que tenha gerado na impressa uma série de matérias assinadas, não pelos críticos teatrais do momento – fato curioso –, mas por outros profissionais da imprensa, a montagem encerra sua carreira sem que se tenha uma avaliação real das suas qualidades. O registro, digno de nota, por parte daqueles que pensam e fazem teatro nas cercanias da década de setenta em Salvador, é de autoria de Roberto Assis. O ator-diretor, temporariamente exercendo a função de crítico, deixa claro que todo encenador tem liberdade para exercer sua criatividade e, nesse processo, algumas inovações e "quebras de tabus" terminam por acontecer. Ao se referir a *Macbeth*, Assis comenta:

> Ao espetáculo de Ariman, caberia melhor título: "O Ritual da paixão, segundo Ariman, baseado em Macbeth, de Shakespeare", justificaria então as intenções do diretor ao tentar estabelecer analogias entre a tragédia [...] e o drama do calvário. A idéia criadora do diretor deve ser respeitada, se bem que não haja claramente nada que justifique a utilização desse texto em relação ao Cordeiro de Deus [...] O que a maioria do público não entendeu é que ali estava apenas um texto visualizando uma outra mensagem criadora que transcendia o próprio "Macbeth". (A Tarde, 12.05.1970)

Roberto Assis observa também *o despreparo do público* para receber uma encenação dessa natureza, determinando, com isso, sua indiferença, "chave perdida para as portas do espetáculo", fato que gera decepção, já que grande parte da platéia não consegue entender "as razões que levaram [...] Ariman a mostrar, utilizando-se de 'Macbeth', um ritual mesclado de manifestações primitivas e sacrifícios pagãos para depois se abrir como uma flor no encontro com o Divino".

Como fenômeno artístico, a montagem causa "rebuliço" entre os artistas e passa a fazer parte do anedotário. Suas qualidades e defeitos se perdem. Tanto na Bahia quanto fora dela, muito se escreve para condenar o espetáculo, reduzindo sua força cênica ao sacrifício do bode. Entre os que se manifestam contra ele, incluem-se o poeta Carlos Drummond de Andrade e o jornalista Paulo Francis.

Enrique Ariman fica rotulado, em Salvador, como um forasteiro charlatão. Da mesma forma como chegou à Bahia, "desconhecido e faminto" (Tribuna da Bahia, 30.05.1970), Ariman vai embora. De acordo com as informações de Alberto Baraúna, *Macbeth* acaba por razões que dizem respeito à VI Região Militar e seu diretor é lançado aos cães, sem que ninguém queira ver Ariman, depois de ter sido abraçado e beijado nas ruas da cidade. Cabe também a Baraúna a afirmação de que o encenador "foi tido como uma espécie de deus", para depois ser rejeitado como algo maléfico ao meio teatral. É importante lembrar que, no processo de desqualificação do sujeito e de sua criação, *A Tarde* publica, na primeira página, a foto de Ariman com o título "Este não é Manson", numa alusão ao autor da chacina que vitimou a atriz Sharon Tate. O jornal vale-se da semelhança física entre os dois para associá-los. Baraúna esclarece:

> Mesmo negando, evocou-se o nome de um criminoso americano para indicar a uma pessoa inevitavelmente na berlinda. Veneno. Que significa isso? Que em função de chamadas, de apelos aliciatórios e sentimentos ambíguos e perigosos se pensa em estar fazendo alguma coisa em benefício da Bahia (Tribuna da Bahia, 30.05.1970).

A montagem de *Macbeth* demonstra a saída do teatro realista, e conduz o teatro a outras portas que se configuram com mais clareza ao longo dos primeiros anos da década de setenta, quando se busca, pela experimentação, novas soluções cênicas que possam responder ao momento histórico vivido e à conseqüente comunicação com o público. Mesmo que se pudesse abordar a realidade brasileira de maneira direta e objetiva, cabe a parcela expressiva de artistas o esforço de manter a cena viva e falante por outros códigos. Esse movimento resulta em espetáculos sensoriais, com o deslocamento da palavra para o segundo plano e, por vezes, tangenciando a sua

abolição do palco. Criam-se espetáculos ritualísticos, nos quais os elementos místicos são abordados como tema e forma. Os artistas aproximam-se do público "não mais pela razão, mas pela sensibilidade, pelo encantamento, pela viagem, pelas imagens, pelo irracionalismo" (LEVI, 1997, p. 48), sem que pese sobre esse teatro a visão unilateral e ortodoxa que o vê como produto da alienação. O que se pode afirmar, no entanto, é que se produzem também espetáculos altamente metaforizados, em que o ato comunicacional não se efetiva em sua totalidade, ou espetáculos nos quais a carpintaria teatral deixa a desejar.

Um ano depois (1971) da realização de *Macbeth*, seu impacto sobre o meio teatral baiano ainda é sentido, mesmo por aqueles que não presenciaram a encenação. Para validar a afirmação, tomo o depoimento do encenador José Possi Neto:

> Eu sabia que, um ano antes, tinha havido um grande rebuceteio com a montagem do Ariman, na escadaria do Teatro Castro Alves[...] A sensação que eu tenho em cima do que se falava, porque não presenciei esse fato, é que as forças mais ortodoxas e reacionárias se impuseram e não permitiram que nada mais dentro do teatro e da contracultura acontecesse, *a priori*, dentro de um ou dois anos, que é o período mais ou menos em que eu cheguei.[65]

Em seu primeiro contato com o pessoal de teatro de Salvador, Possi Neto percebe a existência de uma mística muito grande em torno da passagem do encenador argentino pela cidade, afirmando "que era só mística". Para ele, as figuras de Enrique Ariman e Jesus Chediak se embaralham. "Eu percebo que as duas figuras se confundem", e completa:

> Havia um clima de defesa muito grande, um clima repressivo dentro do teatro quando eu cheguei, não só porque a repressão no Brasil era muito forte, mas era interna essa repressão. Eu percebi que havia uma cisão muito grande entre algumas pessoas que tinham adorado essas figuras, que seriam totalmente contracultura. Percebi que eles criaram eventos muito fortes, mas não deixaram nenhuma raiz, nenhuma continuidade. Essa é a sensação que eu tenho. Nunca consegui entender o que de fato aconteceu, porque tudo o que existe de fato é uma grande mística em torno disso. Uma mística, por um lado, extremamente negativa e, por outro, extremamente positiva. Eu sofri o resultado disso logo que cheguei. Como eu

[65] Depoimento ao autor, em 20 de dezembro de 2004.

> tinha barba, cabelo grande, me vestia extravagantemente, muitas pessoas viram em mim um novo Ariman ou um novo Jesus Chediak. Então, a minha primeira relação com a Bahia é que eu percebia que as pessoas me recebiam, mas com os pés atrás.

Em seu depoimento, Possi Neto aponta nuances no quadro pós-Ariman, e esclarece a confusão que se faz com a imagem pública desses sujeitos, tomados como únicos, apenas por mostrarem um visual com pontos semelhantes, como se a identidade de cada um se nivelasse pela do outro.

A encenação de *Macbeth* em Salvador, na concepção de Enrique Ariman, se não é inaugural nos termos da estética ritualizada – celebrações dramáticas "aparentemente selvagens, mas na verdade altamente sofisticadas na elaboração de irresistível poesia" (MICHALSKI, 1985, p. 44)[66] –, visto que Deolindo Checcucci, com *Natal em Gotham City*, ainda que timidamente a tenha esboçado, impõe-se como aquela que mais profundamente lida com esses elementos determinantes para estabelecer a comunhão com o público. Esse ritual, envolvendo a platéia com imagens e estímulos sensoriais, cerimonial-litúrgico-pagão, é uma força ascendente no panorama teatral de Salvador e um acontecimento cultural na vida da cidade.

O que se vê em *Macbeth* são elementos dessa tendência, configurados nos símbolos expostos em cena: os 13 círios fúnebres, o manto negro que cobre o imenso esquife, a imensa coroa de espinhos e urubus, o vinho, o incenso, as moedas jogadas pelas crianças, as palmas de coqueiro e, sobretudo, a exposição e a entrega emotiva dos intérpretes. Na catártica exposição diante do público, esses atores-oficiantes mostram uma "nova" forma de atuação, em que se misturam os dramas do indivíduo com a vida das personagens, como um desvelamento de si mesmo Com suas túnicas andrajosas, modulações vocais que vão do grito ao sussurro, movimentações formais e rítmicas extracotidianas e anti-realistas, esses atores tornam visíveis as experiências vividas, resignificando-as a cada função, num despojamento espiritual bebido na experimentação grotowskiana, citando apenas as experiências do encenador polonês. Estas reverberam as propostas de Artaud e de outras significativas figuras das inovações teatrais que se espraiam ao longo da primeira metade do século XX, principalmente as que tratam do ator. Ariman define o papel do ator na encenação de *Macbeth*:

> Tomando por tragédia o estado que produz o choque entre a realidade e o verdadeiro destino do homem, este esta-

[66] A citação creditada a Yan Michalski não se refere especificamente a *Macbeth*, na concepção de Enrique Ariman, mas ao teatro que se faz no Brasil entre 1968 e 1970, principalmente no Rio de Janeiro, no caso as produções do Teatro Ipanema, ou as experiências de Amir Haddad e os espetáculos de Victor Garcia (*Cemitério de Automóveis* e *O Balcão*), em São Paulo.

> do só pode ser assumido coletivamente pelo ator. E quando me refiro a ator, é óbvio que não estou me referindo ao profissional, mas ao homem com seu destino, tal como Cristo, por exemplo. (A Tarde, 08.05.1970)

Para Roberto Assis, essa visão do ator como doador não se concretiza completamente por conta das deficiências de parte dos atores – "principiantes" –, despreparados tecnicamente para enfrentar um texto que exige maior projeção vocal, muitas vezes dito de maneira declamada "num tom discursivo-melodramático". Cabe esclarecer que tal leitura revela, de maneira evidente, de onde Assis fala, levando-se em conta sua formação como ator na Escola de Teatro, sob a direção de Martim Gonçalves, *locus* em que se privilegiava uma interpretação sob outra chave: interiorizada, bem acabada vocal e corporalmente e em bases stanislaviskianas, posta em dúvida pelos atores que ingressavam nas ribaltas da cena em transe, mais preocupados com as transas que pudessem torná-los mais viscerais diante do público, menos técnicos e mais preocupado em ir "ao mais fundo de si mesmo[s]", tomando uma expressão de Odette Aslan (1994, p. 283). Roberto Assis coloca em relevância a plasticidade da encenação: "em determinados momentos chegou a empolgar, e se não fora a repetição de algumas marcações e a falta de expressão corporal de alguns, os efeitos seriam outros". Ao rememorar a encenação de *Macbeth* na Bahia, afianço que a montagem projeta-se em seus excessos e põe em evidência a pesquisa da linguagem cênica para longe da repetição das fórmulas conhecidas e torna o palco como o vê Peter Brook (1970, p. 39): "um lugar onde o invisível pode aparecer", manifestado em formas e ritmos, exercendo sobre os pensamentos do espectador todo o seu poder.

Coincidentemente, em 1970, o encenador paulista Fauzi Arap coloca em movimento as rodas dessa engrenagem, e busca por outros caminhos uma nova forma para o ato teatral. Ao encenar para Paulo Autran a sua versão da tragédia shakespeareana, Arap introduz elementos dos rituais da umbanda e da quimbanda, percebendo que, "assim como um ritual em um terreiro é teatral, um espetáculo no palco é sempre um acontecimento mágico. Fui dos primeiros a intuir essa verdade e a aprender com tal ligação, e hoje ela já não soa escandalosa". (ARAP, 1998, p. 101)

Sem aprofundar as possíveis relações entre as montagens de Enrique Ariman e de Fauzi Arap, guio-me pelo depoimento de Jesus Chediak para levantar aproximações. Ainda que na cena do diretor argentino não apareçam os elementos dos rituais afro-religiosos, o contato dos envolvidos com a montagem de *Macbeth* pode evidenciar marcas, como se lê na fala de Chediak:

> Aí aconteceu o seguinte [...], quando começou, "então vamos fazer *Macbeth*[...]", eu tinha muita ligação com a Olga [...] A Olga é um negócio mágico, *Macbeth* [...] A

> Olga de Alaketo. A Olga minha amiga também, aquele negócio mágico. E ali reunido, o Petrovich, fazia umas barraquinhas ali do lado do Teatro Castro Alves, e eu vendo aquele clima ali, de Bahia, aquele clima mágico, aquela coisa, eu falei: "nós temos que fazer uma cerimônia de força, histórica e tudo isso ali". Fizemos o *Macbeth*. Petrovich assumiu tudo, a coisa muito violenta [...], foi um trabalho muito violento.

Nas reflexões de Jesus Chediak aparecem outras coordenadas elucidativas do momento, indicando temas recorrentes ditados pela contracultura: a loucura, o misticismo, o espiritualismo, a magia, a retomada de elementos pagãos esfumaçados pela cultura judaico-cristã. A esses temas, juntam-se outros muito em voga nos anos setenta: a desrepressão dos sujeitos, os laboratórios de criatividade, o psicodrama, a negação dos dogmas políticos, a contestação do conservadorismo, a liberação sexual, a afirmação das minorias étnicas, do feminino, da homossexualidade, tópicos vivenciados na relação societal[67] e na criação artística.

Para o encenador Jesus Chediak, a década de 70 inicia pondo em evidência a necessidade de definição cultural, no sentido de acabar com o poder usurpado pelos militares, poder que também é usurpado por Macbeth. Assim, caberia ao teatro espelhar a sociedade, colocando diante dela suas mazelas. Através de figuras e imagens cênicas violentas, os artistas desejam uma nova atitude por parte dos sujeitos presentes aos acontecimentos teatrais. Advoga-se por uma atitude além das normatizações ditadas pela razão clássica, aquela que rejeita qualquer atitude guiada pela irracionalidade. Nesse sentido é que os vocábulos incendiar e derrubar aparecem no discurso dos que querem mudar as regras estabelecidas pelo sistema.

Cena 2 – Ritos de Jesus Chediak

As luzes dos refletores iluminam o palco-mundo para marcar a cena chediakiana. Convidado por Antônio Barros, diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Jesus Chediak chega a Salvador em abril de 1969. Antes, passara por São Luís do Maranhão (1968) onde, a chamado do Governador, José Sarney, ministrou um curso de teatro e encenou o espetáculo de reinauguração do Teatro Artur Azevedo. Conforme Chediak, sua ida

[67] Terminologia utilizada por Michel Maffesoli para caracterizar as relações sociais que superam "a simples associação racional". O sociólogo esclarece que o termo é "um tanto estranho à língua", mas o vocábulo indica uma leitura que se afasta "de um social já gasto". No dizer de Maffesoli (2005, p.152), societal "seria uma outra maneira de dizer o 'holismo'".

para a Bahia "foi uma coisa meio mágica" e seu contato com Salvador deu um sentido novo para sua vida e sua arte. Para ele, formado "exatamente naquela formação comunista, marxista e ateu", a realidade que se mostrava apontava para outras direções. É esclarecedora a maneira como o diretor relata esse contato:

> *Eu via as pessoas na rua e aquilo me dava um prazer. O jeito de falar [...] Eu falava com as pessoas como se as conhecesse há muito tempo. Foi realmente uma coisa incrível e eu até tinha uma frase na época, dizia: "parece que em Salvador eu reencontrei um ventre materno". Mas não o ventre da minha mãe, mas um ventre cósmico. Um ventre onde eu deveria renascer num outro plano. E foi exatamente isso o que aconteceu*[68].

Essa compreensão de "renascimento" é determinante para se entender a trajetória desse artista no período configurado como a cena em transe.

A Escola de Teatro que Chediak encontra ao chegar passa por uma das suas crises mais agudas, sendo questionada pela imprensa e por seus alunos. Em janeiro de 1969, considerando-se a repressão instalada e o pouco espaço para manifestações, os alunos matriculados e os já diplomados pleiteiam melhores perspectivas para seu futuro profissional, tanto internas quanto externas. A primeira reivindicação diz respeito a um estudo mais apurado por parte da Secretaria de Educação, para reavaliar os critérios adotados na contratação de professores de Teatro para os colégios da rede pública. Alegam os manifestantes que os alunos formados pela Escola de Teatro são preteridos. Pessoas sem habilitação para o exercício da função ocupam as vagas, embora se saiba da não obrigatoriedade da inclusão do ensino do teatro na rede oficial, fato que vai se dar com a lei federal 5692, de 1971. Tal lei torna obrigatório a inclusão do ensino da arte nas escolas de 1° Grau (atual Ensino Fundamental). Francisco Barreto posiciona-se favoravelmente ao lado dos alunos e questiona o silêncio da Direção da Escola de Teatro a respeito do assunto, ao escrever: "Como se sabe, o mercado de trabalho para os que se formam em teatro na Bahia quase não existe. Uma das poucas oportunidades é a de serem contratados pelo Estado para o ensino nos ginásios oficiais". (A Tarde, 17.01.1969)

As reivindicações não são atendidas e voltam a ser colocadas em pauta durante o ano de 1969, sem muito sucesso. Em junho dá-se o afastamento de Antônio Barros. Jesus Chediak, professor de Improvisação e Interpretação, é indicado para dirigir a Escola. Na opinião de Chediak, havia um desejo, por parte de alguns professores, de que a instituição superasse a fase crítica que se ampliara desde a saída de Martim Gonçalves e do golpe militar.

---

[68] Entrevista a Ana Paula Feitosa, em 1987.

Assim que toma posse, o novo diretor adota uma política para desenvolver atividades que enfatizem a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como um espaço artístico-pedagógico. Estão em seus planos fazer da Escola um "grande centro de estudos". Considera Jesus Chediak que, em teatro, uma arte do campo experimental, não se pode ter uma idéia definitiva sobre como deve ser feita a prática, posicionando-se da seguinte maneira:

> [Devemos] apenas sugerir em termos práticos as experiências já registradas e partir para novas descobertas. Por isso, todas as nossas aulas serão objetivadas para o palco e as resultantes obtidas da parte teórica, já formuladas por homens como Stanislavski, Grotowski, Craig e Appia [...] darão aos alunos e a nós professores uma nova razão sensível da teoria, que inclusive deve ser registrada na tentativa de encontrar uma resposta para a realidade teatral brasileira nas formulações dos autores citados. (A Tarde, 22.07.1969)

Uma postura coerente e adequada para a Escola. Criada em meados dos anos 50 e difusora do "sistema" stanislavskiano, a Escola de Teatro necessita aprofundar criticamente a metodologia de preparação do ator para, em seguida, abrir-se para as experimentações que caracterizam o teatro da época. Propondo incentivar as atividades de pesquisa e extensão, que cheguem aos alunos do Ensino Médio, o diretor visa a uma maior e melhor possibilidade de seleção de futuros alunos-atores. Em decorrência desse trabalho, avalia Chediak, desmentir-se-á a idéia de que o ator tem de se marginalizar.

Essas propostas logo ecoam na imprensa. Em agosto, Francisco Barreto afirma, em *A Tarde*, que é cedo para um julgamento, mas é possível que a escola de Teatro recupere seu prestígio e sua antiga posição "de melhor Escola de Teatro da América do Sul, caso contrário, nunca mais o conquistará". O crítico aproveita a oportunidade para insistir na criação de cursos noturnos, justificados pela necessidade de inclusão de pessoas que não podem freqüentá-la no período vespertino, modelo praticado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo com muito sucesso.

Jesus Chediak inicia sua atuação artístico-pedagógica, orientando os intérpretes do elenco de *Onde Há Uma Cruz*, de Eugene O'Neil, montagem dirigida por Raimundo Melo, aluno do curso de Direção Teatral. O espetáculo é visto como uma realização incorreta e imatura, mas importante para que os alunos da Escola possam manter contato com o público. Em setembro, estréia o primeiro trabalho sob a responsabilidade do diretor artístico e administrativo da Escola de Teatro – *A Bicicleta do Condenado*, de Fernando Arrabal. Dividido em duas partes, o espetáculo organiza-se primeiramente como uma mostra de exercícios de improvisação, resultantes de laboratórios que objetivam "desracionalização e desautomação pela transposição circunstancial imaginária, com exercícios sobre

árvores e animais", conforme Chediak. Prenuncia-se, com essa proposta, o trabalho do ator como um processo da "desinibição do impulso de desenvolvimento global, bloqueado pela auto-imagem cristalizada".

Ao desenvolver tal proposição, o encenador-professor procura atingir outra meta, descrita por ele como "a personificação dos instintos primários no trabalho, nas relações sociais, nas representatividades civilizadas e no amor, com exercícios de consciência e domínio da ação reflexiva pelo conhecimento". Jesus Chediak toma o amor e a verdade como condutores da imaginação para o encontro com o outro e organiza seu pensar-fazer da seguinte maneira:

> [O] objetivo é determinar onde a realidade objetiva é um obstáculo que o sujeito deve vencer para a realização ou comunicação do impulso personificado na ação de querer. O superobjetivo é dar consciência da transfiguração do desejo personificado nos vários níveis das atividades egocêntricas pelo conflito das vontades e das idéias e pelos bloqueios morais da sociedade moderna. (A Tarde, 22.07.1969)

Esse trabalho deve significar um mergulho interior do ator sobre si mesmo, fazendo emergir componentes reprimidos, o que torna o trabalho muito próximo do psicodrama, um teatro terapêutico em que o sujeito improvisa espontaneamente. Seus críticos questionam a validade desses laboratórios de improvisação, não como proposta-processo de trabalho, mas como exibição pública, já que não é dada ao espectador a possibilidade de ser participante da experiência. Positiva ou negativa, a experiência só tem significado para quem passa pelo processo e mergulha na ação que leva à "desracionalização" e à desrepressão, por meio de exercícios sensoriais ou de imaginação. Na maioria das vezes, esses laboratórios levados à cena são antiteatrais, "uma curtição", no dizer da época. A comunicação com o público não se configura, pois não há uma troca simétrica entre emissores e receptores. Na segunda parte do espetáculo, Chediak mostra sua versão de *A Bicicleta do Condenado*, de Arrabal, autor em destaque na cena do final dos anos sessenta no Brasil.

Com a passagem da Escola de Teatro para Departamento de Teatro, as proposições de Jesus Chediak são mantidas. Confirmam-se a prática e a realização de espetáculos como propostas pedagógicas que coloquem, "com segurança", o aluno em contato com o público, depois de vivenciar um contato íntimo com o trabalho de equipe. Nesses termos empreende-se a montagem de *Agora é Hora de Uma Colombina sem Amor*,[69] concebida e divulgada

---

[69] ELENCO: Deusdedith Almeida (Pierrô), Letícia Régia (Colombina), Nilton Brandão (Arlequim), Maria Manuela, Alberto Martins, Simone Hoffman, Francisco Ribeiro (Coro). EQUIPE TÉCNICA. Josito Rangel (Iluminação), José Moreira (Confecção de Cenário), Jesus Chediak (Direção). Estréia: novembro de 1969.

como um trabalho didático, fruto de exercícios de improvisação, a partir de roteiro elaborado pelo diretor. O roteiro desenvolve livremente o eterno triângulo Pierrô-Colombina-Arlequim. Os personagens são vistos como simbolizando a arte, a vida e a tecnologia, respectivamente. Na opinião do próprio diretor, os primeiros trabalhos que fez na Bahia eram "avançados para a época". A respeito de *Agora é Hora de Uma Colombina sem Amor*, registro o que pensa seu criador:

> A peça fala da terrível condição da cultura ocidental, onde nós somos condicionados a ver antes de olhar e a pensar antes de sentir. A lógica discursiva é o maior bloqueio à inteiração reflexiva entre o Homem-Natureza e o Homem-Sociedade. Nosso espetáculo é a destruição da própria idéia poética do texto [...]. (Jornal da Bahia, 06.11.1969)

Tomando Brecht como aquele que desmistifica o drama, para construir seu teatro pela narrativa distanciada, Chediak pretende "desmistificar o próprio pensamento poético. Qualquer formulação poética sobre o ato é redundante. Essa parece ser a essência da arte moderna", sentencia e realiza sua *poiesis*, angariando num primeiro momento o beneplácito da imprensa local, visto que está disposto a realizar uma renovação na ex-Escola de Teatro. Nas palavras de Sóstrates Gentil:

> O seu diretor [...] diz-se disposto a reestruturar a Escola de Teatro, dando-lhe mobilidade e dinamismo. Sei que encontrará maiores obstáculos, as maiores objeções e ouvirá muita fofoca. A sua figura parece-nos que não é de levar em conta tais coisas. Pareceu-nos disposto a arrebentar uma estrutura que se deteriorou nos últimos anos. (Jornal da Bahia, 08.11.1969)

Ainda que bem intencionado, o crítico, como bom conhecedor das dinâmicas que envolvem o meio teatral soteropolitano, ao grafar a disposição de Chediak, de "arrebentar uma estrutura", coloca o diretor da Escola sob suspeição. Esse fato contribui para a crescente onda reativa por parte de seus pares e dos alunos. Situação que vai se confirmar quando se apresentam as animosas tensões no interior da instituição. Muitas das posturas adotadas por Jesus Chediak, como se verá mais à frente, resultam na ruptura entre ele e a Escola.

Além dos espetáculos sob a chancela de Chediak, montagens conduzidas por alunos-diretores vão à cena no palco do Teatro Santo Antônio, como *Ei, Você Aí!*, de William Saroyan, dirigida por Idelcélia Santos e *A Última Gravação*, de Samuel Beckett, encenada por Terezinha Lopes. O texto de Beckett

proporciona ao aluno-ator Harildo Déda uma criação expressiva, ainda que o intérprete estivesse distante da faixa etária do protagonista, o que lhe exigiu um elaborado trabalho de composição.

Outras quatro encenações, orientadas pelos docentes, com a participação de alunos, quer na direção, quer no elenco, dinamizam o espaço artístico-pedagógico. Tal efervescência leva Chediak a pensar na possibilidade de criar o Teatro Universitário, um centro de pesquisas teatrais. Dele participariam atores baianos selecionados, não pelas relações pessoais, de confiança ou por serem "gênios da província", como registra o *Jornal da Bahia* (22.11.1969), mas pela capacidade de trabalho em equipe, um plano ambicioso, inscrito nas perspectivas que o Departamento de Teatro apresenta para 1970, embora não tenha se concretizado em sua totalidade.

A década de setenta inicia com Chediak divulgando um relatório das atividades realizadas pelo Departamento de Teatro no ano anterior. Sua exposição está centrada em *três metas* e nos *obstáculos* para cumpri-las: 1) o teatro na sua acepção mais extensa, como atividade grupal; 2) a ideologia e a prática vivificada na "destruição da ênfase sobre as idéias de como fazer teatro e supervalorização da técnica-criadora na forma de fazer teatro nas disciplinas"; 3) o descondicionamento da tutela educacional do Ensino Médio, prefigurado na idéia dos estímulos criadores em substituição à rigidez conceptual dos dados operacionais para os trabalhos de palco e representação.

Antes de apresentar os impedimentos para a realização dos trabalhos, clarifico, de antemão, que eles são indicadores das tensões provocadas no interior da Escola de Teatro pela ação dessa figura controvertida e carismática que é Chediak. Sua inserção na Escola não se deu de forma tranqüila, tal a força das suas convicções *versus* o conservadorismo da instituição. À guisa de esclarecimento, aviso que o discurso de Jesus Chediak, em 1970, permeado de imagens herméticas, é descontínuo, visionário, mas não destituído de força. Vejamos os obstáculos expostos por Chediak.

Com relação à primeira meta, a resistência se deu por parte de alguns professores e alunos, defensores das "informações mitificadas pelas auréolas bordadas do velho teatro de Moscou" – o Teatro de Arte –, *locus* das pesquisas stanislavskianas, postas em xeque no momento, mas reverenciadas pelos que tinham sido formados na Escola do "tempo de Martim Gonçalves" e assumido a docência. Esse inconveniente resultou num confronto entre os que tutelam um teatro academicista e os que pleiteiam um teatro de vanguarda. No tocante à segunda meta – ideologia e prática –, a resistência está centrada nos alunos, "pelo distanciamento dos trabalhos de palco, compensada numa supervontade de fazer teatro que se realizava em valores verbais sobre o palco e a representação, mas nunca chegava a via de fatos". Isso resulta no descondicionamento do perfeccionismo teórico para almejar uma prática-teoria mais efetiva. E, finalmente, o afastamento da tutela educacional do Ensino Médio, impedido de se concretizar, "pela falta de iniciativa dos alunos para a realização criadora", resultando num aproveitamento mediano

por parte de alguns alunos-atores e descontentamento de outros, "cujas fixações estagnadas se descompuseram", seja lá o que isso queira dizer.

É nesse contexto em ebulição, com Jesus Chediak como um dos mentores do Plano Piloto – CLATOR, que o Departamento de Teatro produz a montagem de *Everyman*, moralidade inglesa de autor desconhecido, datada do século XV. Intitulada por Chediak de *Todo o Mundo com Pedro*, a montagem é encenada com alunos do primeiro ano dos cursos de Formação do Ator e Direção Teatral. Completa-se o elenco com atores convidados, no intuito se formar o laboratório experimental do Teatro Universitário.

O encenador concebe seu espetáculo como uma alegoria, explicando-a:

> No desenvolvimento da ação [...] todos os elementos integram a cena em sua linguagem figurada e metafórica em que as coisas têm uma segunda significação que não é mostrada ou assinalada na representação [...] A alegoria começa com um trono da terra, da força, das dinastias e dos faraós. E continua pelos reinos das águas, das flores, do sentimento, da culpa e do perdão. Depois, entra pelo trono de Aquários, onde o fogo e a água, num encontro imortal, abre uma janela pelo ar, levando ao vento do reino primitivo. (Jornal da Bahia, 24.04.1970)

Todos os elementos alegóricos, segundo Chediak, nada significam no "contexto material da vida social [...], pois tudo é colocado no transcendente. Em verdade, é muito amarga a realidade, e se deve dizer coisas alegres ou simplesmente uma coisa que não sei o que será".

O discurso tecido em torno de *Everyman* ou *Todo o Mundo com Pedro* está permeado de imagens que indicam a busca por um novo repertório, o resgate de civilizações antigas, de contextos simbólicos, étnicos e místicos, transitando por horizontes amplos e além do discurso racional, porém sempre apontando para um futuro mítico Esses temas aparecem como referenciais instauradores de outros códigos para guiar o processo criador do artista, como se pode ler na fala do encenador (Jornal da Bahia, 24 e 25.05.1970):

> Everyman (cada um, em inglês) se traduz por TODO O MUNDO [...]. Por isso celebramos para outras caravelas o ritual de EVERYMAN na cidade do Salvador. E para curtir o veneno oculto de Aristóteles, que esconde a nova Jerusalém para os habitantes da Velha Babilônia, responsáveis inconscientes pelo nevoeiro que esconde a capital da Terra Prometida, estamos realizando a moralidade medieval *do fim para o principio. Isto para sacar Ariadne em nossa viagem de volta ao Monte Pascoal e fazer a nossa passagem por dentro de uma nova rota, para uma nova raça*. (Grifo meu)

Nessa construção metafórica, publicada também no programa da peça, vêem-se alguns dos temas tão a gosto do imaginário contracultural, desembocando sempre no desejo, na procura, no anseio por novos caminhos e pontos de partida para a constituição de um novo sujeito. Podem-se ler, nessa construção alegórica, imagens sugeridas que nos levam a entender um significado por outro. Ao falar sobre essa Jerusalém oculta pelo saber aristotélico, não está Chediak querendo refletir sobre o Brasil oprimido por um regime civil-militar violento, repressor? Ou sobre as formas de opressão ditadas pelas estruturas do conhecimento que deita raízes no racionalismo iluminista? Na impossibilidade de referir-se à realidade de forma objetiva, o encenador toma uma coisa para dizer outra. Ao interpretar a obra, alegoricamente, Chediak afasta-se do texto literal e arbitrariamente trabalha seus significados para longe do "ideal de eternidade que o símbolo encarna". (GAGNEBIN, 2004, p. 31) Cria oposições. Ao evocar o mítico fio de Ariadne como guia para o Monte Pascoal, ícone da nossa genealogia e lugar de "uma nova raça", o encenador sinaliza para aquilo que se verá mais tarde nas prefigurações do que veio a se denominar Nova Era. O desejo de ver um Brasil novo conduz o discurso para essa imagem inaugural e paradisíaca do país. Ecos de messianismo surgem como tônica muito forte na encenação. Evoca-se a figura do Cristo, aquele "que instaura um reino onde não há lugar para os covardes", como afirma Chediak, completando:

> A bravura, hoje, como em Cristo está no vôo pacífico das pombas e do Fogo do Espírito Santo que o homem recebe além dos circuitos fechados de nosso mundo que se incendeia. Cristo está preso em nós pelos circuitos elétricos do conhecimento que separam Everyman de Todo-O-Mundo [...]. Em nossos dias conturbados pelos "ismos" quem pensa que ainda há uma única pessoa por fora do BOM FIM, é porque ainda não entrou na caravela da Boa Viagem com o Senhor dos Navegantes, para encontrar o Porto da Barra onde há um Farol. (Jornal da Bahia, 07 e 08.06.1970)

Reincide na argumentação outra imagem alusiva ao Brasil do Descobrimento, com a menção ao Porto da Barra, antiga Vila do Pereira, próximo ao Farol da Barra, local de referência para os primeiros colonizadores. A moralidade medieval serve aos propósitos de Jesus Chediak. Por meio dela, o encenador mostra o monólogo de cada homem, "só [existindo] TODO O MUNDO com seus fantasmas. Na medida em que ele os enfrenta, como sabe, e os resolve, deixa sua condição de homem condicionado, pelo condicionamento de sua Liberdade em Deus".

Para dar forma cênica a suas idéias, o diretor concentra-se no despojamento dos atores. Mobiliza suas forças físicas e espirituais para a

realização do ritual celebrado coletivamente. Esse fato leva Bisa Junqueira Ayres a comentar sobre a postura dos intérpretes no exercício da humildade e da pobreza, tradução das idéias grotowskianas que, para ela, possibilita o rompimento do "triunfalismo ingênuo e ufano, o velho teatro estabelecido. O drama se faz a serviço do homem e não para deslumbrá-lo com o brilho de moedas falsas". (Jornal da Bahia, 07 e 08.06.1970)

Chamam a atenção, nos relatos da imprensa, os tópicos referentes aos elementos constitutivos do espetáculo. É mencionada a presença de uma carranca (escultura colocada na proa das embarcações, com a intenção de afastar maus espíritos) do rio São Francisco e de uma estátua grega de luto. Bonecos pendurados no teto "pareceram enforcados sobre a bandeira nacional fincada no centro da platéia", descreve Alberto Baraúna. Na sua avaliação, a montagem apresenta-se caótica; mesmo assim, revela-se como uma alegoria numa "perspectiva escatológica". Para Baraúna, a presença de um espelho que percorre a platéia é um "achado fabuloso", mas o crítico não esclarece o leitor sobre esse "achado". Outro elemento inusitado do espetáculo é sua iluminação, assim descrita por Jorge Gáspari[70]: "A iluminação era feita pelos atores. Havia cordas amarradas nas varas de iluminação e ao nosso pescoço. Conforme a movimentação, os refletores iam de um lado por outro." O procedimento de acoplar as partituras físicas do ator ao movimento das varas que sustentam os refletores, gera apreensão na platéia, visto que se espalhara a notícia de que o diretor pretendia incendiar a casa de espetáculo.

Na visão de Jorge Gáspari, a montagem era um ato político "porque havia uma liberdade de criação". Para ele, o trabalho desenvolvido por Chediak em *Everyman* apontava para a desrepressão dos sujeitos. Conforme suas palavras, o diretor colocava os atores no palco afirmando:

> "Este palco é o espaço de liberdade que vocês não têm, esse espaço significa a liberdade. Aqui pode tudo. Este tablado é anárquico no melhor sentido. Pode-se fazer tudo". É óbvio que saía tudo o que não podíamos fazer lá fora, desde xingar o Presidente, até mostrar a genitália. O espetáculo foi levado no mesmo grau que nos laboratórios. Tanto assim que houve uma única apresentação. Eu me lembro na época que ele trabalhou com Walter Grim, conhecido transformista aqui na Bahia. Foi um problema sério com a censura que não queria aceitar, pelo preconceito com relação ao homossexualismo. Eu me lembro que houve cenas em que os atores puseram a genitália de fora, isso em 1970, era Médici. Houve uma cena que eu fiz, uma cena de incesto. Só que a minha mãe era a bandeira brasileira,

[70] Em longa entrevista (30.08.2006) ao autor, Jorge Gáspari, professor, diretor teatral e ator, rememorou o processo de construção do espetáculo. Participante do elenco de *Everyman*, Gáspari nos informa sobre as marcas deixadas por Chediak em sua formação.

a Mãe Pátria. Eu ficava me esfregando na bandeira posta em cena, como metáfora de um incesto.

Os órgãos censórios entram em ação e o espetáculo, mesmo finalizado, não estréia, embora se realize um ensaio geral com a presença de artistas, amigos, parentes dos atores, além de críticos. Na ocasião, Sóstrates Gentil escreve sobre o texto, citando os estudos de Robert Pignarre e James Lever[71] sobre moralidade como gênero teatral e especificadamente sobre *Everyman*.

Enquanto aguarda a liberação, o espetáculo continua sendo ensaiado. Segundo o chefe do Departamento de Teatro e diretor da peça, evitou-se a presença até mesmo de artistas na platéia, para que os ensaios não se tornassem representações fechadas, um ato de desobediência civil, uma atitude arriscada, tendo em vista as circunstâncias repressivas da época. Sobre esse assunto, trago a visão divergente de Gáspari:

> Nós fizemos o ensaio pra censura relativamente bem comportado, mas a Censura ficou de olho, tanto que na tarde da estréia, veio a ordem de proibição. Nós estávamos nos camarins nos preparando e ele [Chediak] não nos disse nada. E, num ato de coragem, de destemor, de ousadia ou de loucura, abriu os portões e mandou o espetáculo acontecer. E a Censura estava lá. Os camburões da polícia estavam ao lado da Escola. Não sei por que não interrompeu o espetáculo e nos levaram. O censor me viu trepando com a bandeira, viu atores com a genitália de fora, fazendo gestos obscenos, mulher lambendo língua de mulher. Era o espaço da liberdade, da desrepressão, era um ato de desrepressão. Às vezes fico pensando se foi isso mesmo que aconteceu ou estou viajando. Naquele exato momento ele se aproveitou daquela peça, daquela situação pra tirar desforra, pra gozar com a cara da ditadura, pra provocar a onça com vara curta.

Tal postura apresenta-se com intenção política, com todos os riscos que ela possa ocasionar, já que Jesus Chediak não era apenas o responsável pela encenação, mas chefe do Departamento de Teatro e professor, segundo as circunstâncias relatadas por Jorge Gáspari. Indagado sobre as possíveis relações entre o texto-encenação e a situação brasileira, ele informa:

---

[71] Conforme Sóstrates Gentil, Robert Pignarre vê em *Everyman* "a tragédia do pecador, esboçada em vigorosos golpes de podão". Para James Lever, a moralidade é qualificada pela crítica moderna como uma tragédia deixada pela Idade Média, mas distanciada da conceituação aristotélica. Conforme Lever, citado por Gentil, o desconhecido autor da peça "lançou adiante das virtualidades do gênero e do tempo, e colocou-se face a face com o impossível. Fez da suprema tragédia do homem seu diálogo incontornável com a morte, o tema da peça [...]. Ao delegar ao seu singular herói sem nome a tarefa do supremo confronto, logrou inserir-lhe profunda humanidade". (Jornal da Bahia, 18 de julho de 1970)

> Olha, por um lado, sim; por outro, era muito diferente. Por um lado, ele dizia que era o exercício da liberdade que não tínhamos lá fora, que era o espaço onde podíamos fazer tudo. Por outro, ele vinha com um discurso sebastianista, salvacionista. Ele entrava num delírio religioso. Ele dizia que aquela peça tinha sido escrita por um anônimo, mas que ele sabia quem era o anônimo. Ele dizia ter tido uma visão do Arcanjo Gabriel que mostrava quem era o anônimo e que aquela peça antecipava a Era de Aquário e o século XXI. Dizia que no texto havia uma série de mensagens cifradas que apontava para essa Era e que ele era um precursor dessa época. Veja que incongruência: por um lado, havia uma intenção clara de afrontar a polícia, a censura, o regime. Por outro, havia essa instância mística que se contrapõe de maneira flagrante ao outro objetivo. E aí ficava uma coisa meio esquizofrênica. A montagem foi meio esquizofrênica, e interessante é que ninguém conseguia descobrir onde estava essa questão mística. Ele vinha com um discurso sobre Terceiro Milênio, Era de Aquarius [...].

Para Jesus Chediak, a censura não compreendeu sua leitura da moralidade medieval. Encenada do fim para o princípio, a peça foi concebida como uma celebração para "ser apresentada no ano de 1984, em termos de avanço cênico e de plano mental", mas sem a pretensão de atingir ninguém, civil ou militar, vivo ou morto, como informa a *Tribuna da Bahia* de 11 de junho de 1970.

Nesse momento instaura-se mais uma crise no interior do Departamento de Teatro. As ações desencadeadas por Jesus Chediak extrapolam a cena circunscrita ao palco, para avançar sobre a vida escolar. Suas idéias contraculturais, presentificadas nos acontecimentos espetaculares que fez sua postura mais afinada com as manifestações do *underground*, seu comportamento anticonvencional, não cabem no interior da instituição.

A tentativa de dar corpo a um projeto agenciado por outro viés leva Chediak a lutar contra as contradições surgidas no processo de contestar a estrutura da Escola, a sua burocracia, a atitude nostálgica de se olhar para o "tempo de Martim Gonçalves" como algo intocável, a inação decorrente dessa atitude, os processos criativos assentados numa prática claudicante. Para fazer frente a tal estado de coisas, Chediak manda arrancar o forro do Teatro Santo Antônio para compor o espaço cenográfico de *Everyman* ou *Todo o Mundo com Pedro*. Simbolicamente, põe abaixo a estrutura da Escola de Teatro, para gerar um trabalho que, segundo ele, seria "uma proposta de demolição de tudo que estava ali, para o nascimento de um novo ciclo". Tais atos provocam polêmica e alimentam o imaginário de alunos, dos professores e dos integrantes do meio teatral. Afirmou-se, na época, que Chediak iria

pôr fogo no guarda-roupa da Escola, para exorcizar os fantasmas. A somatória dessas atitudes desencadeia reações. Elas vão de encontro aos interesses do grupo mais conservador no interior do Departamento e à própria realidade histórica. Passo a palavra a Chediak, o Chediak de 1987:

> Então houve um fato que mudou vertiginosamente a minha postura com relação à Escola, que foi um momento em que os alunos se reuniram numa assembléia e me pediram para colocar na porta da Escola um guarda [...]. E isso é um negócio assustador. E por que isso? Porque todos os dias entravam na Escola o Rogério Duarte, meu amigo, e o André Luiz de Oliveira, os Novos Baianos e Baby, nesse tempo nem era a Baby [...] Nesse tempo, de vez em quando, queimavam um fuminho, o que eu também fazia, queimava um fumo tranqüilamente, não ostensivamente.

Colocar um guarda na porta da Escola, um ato inconcebível para o Chefe do Departamento, torna-se um ponto de tensão na conturbada cena escolar. O fato desdobra-se, primeiro, na atitude de Chediak em proibir a entrada de alunos fora do horário de aulas e, no segundo instante, leva-o à radicalização: "A partir daquele dia eu falei 'não vou dar mais aulas para esses alunos'". Em 1987, Chediak revê sua postura: "Eu era muito jovem, se fosse hoje, com a vivência que eu tenho [...] não teria feito isso, envolvia eles de alguma forma. Eu acho que o trabalho merecia".

Chediak afasta-se da Escola, mas não da Bahia. Antes que o ano de 1970 se encerre, ele mostra, no Teatro Castro Alves, sua leitura do mito de Prometeu. Se o diretor que lhe antecedera, Antônio Barros, deixara o cargo a pedido manifesto dos corpos docente e discente, conforme Sóstrates Gentil (Jornal da Bahia, 29.07.1970), Jesus Chediak exonerou-se, acusando os professores de "indisposição para o trabalho. Falta de *élan* artístico"[72]. O que houve na verdade foi o choque entre concepções divergentes, impossibilitadoras da disposição para o trabalho artístico. A situação agrava-se com a realização do *happening* que rememorou a Primeira Missa no Brasil. Sobre o acontecimento e os motivos de sua realização, Gáspari relata:

> Chediak falou, ou havia falado, que tinha ido até a sala de costura [...] Isso eu soube depois. Na sala, abriu a janela e teve a visão de um índio dentro de uma estrela, lembra até a música de Caetano, pedindo para fazer essa missa, tanto que ele fez. Ele pegou os atores que estavam

[72] Outra versão sobre a saída de Chediak levanta a possibilidade de ele ter sido retirado do cargo pela Polícia Federal. Na entrevista com Jorge Gáspari, tal fato é mencionado.

> fascinados pela sua proposta, entre os quais este que vos fala, perdidos, mas paradoxalmente fascinados com aquilo tudo, vestiu todo o mundo de índio, colocou uma cruz, uma réplica do quadro de Pedro Américo. Vestiu e pintou todo o mundo de índio e chamou um padre franciscano para celebrar a missa com todo o mundo trepado nas árvores. O padre fez um sermão muito bonito, falando sobre a necessidade de cristianizar e foi embora. O interessante é que, depois que terminou a missa e o padre foi embora, todos nós vestidos de índio fomos fazer a limpeza da Escola de Teatro que Jesus mandou fazer. Aí já entrou um culto afro-brasileiro. O pessoal com jarrinhas de água e folhas de comigo-ninguém-pode e vassourinha, para fazer a limpeza, porque a Escola estava cheia, segundo Jesus, de eguns, de espíritos da época de Martim Gonçalves, espíritos velhos, atrasados, que emperravam o progresso da Escola. Aí fomos todos fazer essa limpeza astral das dependências. Interessante é que eu vi, em algumas pessoas, não sei se manifestações esquizofrênicas ou transes psíquicos [...] As pessoas começaram a falar línguas esquisitas, torcerem-se todas, como se estivessem tomadas por entidades. Aquilo me impressionou bastante, e eu no meio deles. E houve uma proposta de Jesus de queimar arquivos, umas bonecas grandes, adereços que havia na sala de figurinos.

A queima das "energias ruins" atrai mais resistências e provoca a saída do chefe de Departamento. No entanto, sua herança não se restringe a esses atos considerados irracionais pelos seus oponentes. Para Jorge Gáspari, seu aluno, o aprendizado se deu, principalmente o que mostrava "como não fazer teatro". Sua avaliação positiva resume-se na seguinte feição: "Aprendi o mais importante: no teatro, a procura, a pesquisa, a inquietação são fundamentais. Havia um processo de autoconhecimento, a vontade de achar."

Tomando as idéias teatrais em voga naquele momento, vejo que houve o intuito de colocar no interior da Escola de Teatro um novo saber fazer teatro.

Cena 3 – *Shambala*

O mito de Prometeu é o tema escolhido por Chediak para sua última incursão pela cena teatral baiana. Compilação de textos sobre a lenda do titã grego – que roubou dos deuses o fogo para dá-lo aos homens –, o espetáculo recebe o nome de *Rito de Shambala* e toma por base a tragédia de Ésquilo. No final da representação, inclui-se o poema *Canto da Liberdade*, de William

Blake. Orçada em 30 milhões de cruzeiros, a produção tem a chancela de Bisa Junqueira Ayres e Jesus Chediak, como informa o *Jornal da Bahia*, na edição de 19 de novembro de 1970. A reunião de um elenco de vinte atores leva Bisa a explicar sua decisão de montar uma produção desse porte, visto que a experiência de *Macbeth* – para ela uma realização válida – demonstrava que "alguns setores da sociedade baiana já compreendem e apóiam estas iniciativas artísticas", de vanguarda, concluo. Coincidentemente, durante os ensaios de *Shambala*, a montagem de *Macbeth* retorna ao palco do Teatro Castro Alves depois da "quarentena" do elenco e de seus produtores. Agora sem a cena da imolação do cordeiro e com a substituição de seis atores, o espetáculo ainda provoca reações na imprensa.

Pensado como um ritual ao som de música grega, *Rito de Shambala*[73] é cercado de muito mistério e de apelos publicitários. Enfatiza-se o caráter revolucionário da montagem. Um *happening* é anunciado para acontecer na véspera da estréia. Na leitura vertical do encenador, Prometeu é mostrado "nas diversas categorias simbólicas de toda a riqueza do mito". O titã não é apenas o que rouba o fogo dos deuses para doá-lo a humanidade, não é apenas a semelhança trágica da paciência de Jó, não é só o que foi punido e profetiza nem é o que se liberta, mas "é a síntese e o desdobramento deste total humano representado por todos os signos através dos quais sugere e comunica a conexão destes aspectos". Shambala, para o autor do espetáculo, é o grande sol dos iniciados. Não é um lugar ou um ponto de onde partem ou chegam as almas. No entanto, é um "portal" de entrada para a Nova Era, para o Novo Milênio.

Ancorando sua encenação nas tradições míticas, esotéricas e religiosas do cristianismo, do budismo, do judaísmo e grega antiga, Chediak, mais uma vez, lança mão dos recursos grotowskianos para mostrar o Prometeu órfico, bíblico, dionisíaco, histórico, mitológico, oracular e humano, como afirma. Na sua escritura cênica, procura fazer a ponte entre o antigo e o contemporâneo, além de estabelecer analogias entre a personagem mitológica e o acorrentamento do homem na alienação e na massificação da moderna sociedade industrial. Para dar corpo a esse ideário e materializá-lo em cena, Chediak constrói um palco dentro do palco e localiza, nesse espaço, o "campo dos deuses e o campo do profano". Nos planos criados pelo artista plástico Genaro de Carvalho, as cenas desenrolam-se sublinhadas por música grega, complementada por composições de Walter Smetack[74]. Projeções

---

[73] ELENCO: Mário Gadelha (Prometeu), Carlos Ribas, Maria Manuela, Madalena Rocha, Selene May, Geraldo Machado, Luís Paulo Eduardo, Adma Ganem, Marisol, Lícia Maria, Dagoberto, Deni Araújo, Regina Castro, Dario Guimarães, Robério Marcelo, Orlamildes, Ubirajara, Teresa, Eulisa. EQUIPE TÉCNICA: João Jorge Amado (Assistente de Direção), Genaro de Carvalho (Cenário e Figurinos), Bisa Junqueira Ayres (Produção), Jesus Chediak (Direção). Estréia: novembro de 1970.

[74] Em nota publicada na *Tribuna da Bahia* (17.10.1970), registra-se o desligamento do compositor Walter Smetack e do percussionista Djalma Correa da equipe de *Shambala*. Informa a nota que Smetack declarou que "a peça nada tem a ver com Shambala e o nome é apenas utilizado pelas suas vibrações. Shambala é algo oculto, que Jesus Chediak não sabe o que seja e poucas pessoas no mundo sabem o que é".

de imagens sobre o cenário e sobre o corpo dos atores acentuam o surrealismo e o clima fantástico requeridos para a encenação. Essas imagens – da vida urbana, das armações metálicas, da violência que agride o homem e seu cotidiano – são usadas para ressaltar o "realismo das coisas palpáveis ao homem, as que o rodeiam e aprisionam", sentencia Chediak.

O universo cênico criado por Jesus Chediak e vivificado no corpo dos atores recebe a contribuição dos trabalhos de Alícia Monteiro e Norberto Campos, integrantes do Living Theatre, que vieram à Bahia para buscar uma nova fonte de energia pura e bruta, no dizer do *Jornal da Bahia* (11 e 12.10.1970). Argentinos, os artistas se aproximam, no Brasil, do grupo de Julian Beck e Judith Malina por intermédio do Grupo Lobo, reunidos para desenvolver um trabalho com o Grupo Oficina. Diante das impossibilidades surgidas no interior da vida comunitária dos grupos, o trabalho artístico-comunitário é interrompido (SILVA, 1981). O Living Theatre segue sua trajetória pelo Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Ouro Preto) até ser expulso do país depois da prisão de seus componentes. A chegada dos dois artistas argentinos a Salvador é resultante da diáspora que fez do Living um grupo itinerante, à procura de outras identidades para realimentação de seu trabalho. Essa ação itinerante será vivida pelo Grupo Oficina em seus deslocamentos pelo país. A vontade da itinerância baliza também as decisões de José Possi Neto em seu deslocamento de São Paulo para a Bahia em 1971. Vejamos:

> Eu decido sair de São Paulo pra fazer um teatro[...] Eu não queria ser assistente de ninguém, eu não queria fazer um teatro de palco italiano. Eu estava atrás de um sonho, a partir das teorias de Artaud, a partir das leituras de Grotowski, a partir do contato com o Living Theatre. Na época, eu conheci dentro desse grupo o Eduardo Esteves de Almeida e, quando o grupo estava se desfazendo, como a minha posição era a mais ferrenha de ter um grupo itinerante, quase saltimbanco, que eu não sabia se queria fazer circo ou teatro, e ele concordava com minha posição, nós decidimos ir pro Nordeste.

Segundo Norberto Campos, o Living veio à América do Sul e concretamente ao Brasil porque são locais que reúnem as condições mais florescentes para que se realize um trabalho, "já que toda uma sorte de elementos estão gastos, tanto na Europa quanto na América do Norte". "Uma espécie de cansaço cultural" empurra esse grupo em busca de "alimento" e de afinidades eletivas para a consecução das utopias, distantes das instituições e da cultura oficial. Ponto de vista acatado por Jesus Chediak, quando se posiciona favoravelmente com relação a essa procura pela realidade latino-americana. Busca movida por uma nova postura, "uma nova razão [...]. A razão sensível, ao invés daquela razão dialética e repressiva dada pelas ideologias em termos de sistema".

Esse diálogo no palco da contracultura acena para o pensamento que volteia o mundo a partir de 1968. Aponta para a autonomia dos sujeitos no enfrentamento da repressão da lógica discursiva ocidental que, segundo Chediak, "cinde todo o contato do homem com a natureza, se interpondo na celebração homem-natureza, criando o processo dual. Desta lógica nasce toda a estrutura limitativa do pensamento", que ele quer romper e mostrar com *Rito de Shambala*, o veículo para a transformação não apenas do pensar-fazer teatral, mas do indivíduo e do coletivo, seguindo as suas pegadas.

O elenco absorve o discurso instaurado durante os ensaios. São as transas configuradas na cena em transe. Os atores já não separam o teatro da vida, lançam-se no trabalho sem os limites impostos por um sistema que separa a personagem do ator. Nega-se a compartimentalização: "Já assumi tudo, a começar de mim mesmo. E não acredito mais no ator cortesão. Agora me atiro ao trabalho de teatro com tudo o que tenho. As cicatrizes que a vida deixou em mim viraram tatuagens e têm um gosto bom", afirma Mário Gadelha, o Prometeu de *Shambala*. Refletindo sobre a afirmativa de que ele estava pronto para ser Prometeu e punha magia em cada gesto, Gadelha expõe:

> Minha magia foi encontrada nos meus infernos. Como é que você pode saber do céu se nunca foi ao inferno? É o velho tema dos contrastes. Há conhecimento que só a vida e a relação entre as pessoas nos dão. E estes a gente não aprende num método, num programa educacional. Eles vêm na respiração, no contato da pele, no sensorial e no abstrato da idéias fluidas. Atualmente sou Prometeu, não sei se o de Ésquilo ou o que Jesus Chediak concebeu [...]. Estou inteiro e muito na minha. Já amo o espectador, para o qual não vou representar um Prometeu, mas que vai ter contato com o próprio Prometeu. Qual exatamente? Este, que pode ser muitos e é um só. (Jornal da Bahia, 18 e 19.10.1970)

Esse depoimento, na voz do ator formado pela Escola de Teatro durante a gestão de Martim Gonçalves e com passagem pelo Teatro Vila Velha, onde foi dirigido por João Augusto, nega a afirmativa de que o discurso contracultural é desarticulado, dizendo tudo para nada dizer. Pode-se discordar ideologicamente do que ele veicula, mas não há como negar-lhe coerência, um saber esclarecido próximo-distante do "desbunde" da época, mas não alienado.

Discorrendo sobre *Shambala*, Bisa Junqueira Ayres reconhece que o encenador parte de um texto clássico, mas as palavras de Ésquilo tornam-se os sons do homem contemporâneo, "do complexo dos elementos diversos que o compõem, como ele sente e se manifesta". Para que esses sons cheguem ao público de forma viva, cabe aos intérpretes a responsabilidade de fazer a dramaticidade instaurar-se numa corrente, à qual estão ligados, como

um fato gerador de ações que se propagam pela platéia, magnetizando-a, eletrizando-a.

Os espectadores, não mais aceitos como um elemento passivo, são tomados como co-participantes e, junto com os oficiantes (atores), "comungam do tempo e do espaço sagrados". Vê-se que, na cena baiana, reverberam as idéias contidas nas teorias do teatro dos séculos XIX e XX na vertente do "grande sonho litúrgico", no dizer de Roubine (2003, p. 158). Os artistas pensam-fazem um teatro que se quer antiburguês, anticomercial, para afirmar a comunhão de uma totalidade "cuja soma, cujas parcelas, cuja logicidade não precisam ser explicadas", conforme Bisa Junqueira Aires (Jornal da Bahia, 25 e 26.10.1970), mas que devem ser decifradas pelas platéias que acorrem aos espetáculos para sentir e perceber, no caso, a "ressurreição de Prometeu". *O Rito de Shambala* é pensado e construído sob a coloração da contestação e da vanguarda, porém o teatro questionador das premissas do "teatro morto" vale-se das mesmas estruturas do teatro burguês e comercial. A observação não invalida nem desqualifica seu feitio dentro do arcabouço do "teatro vivo", como faz Matilde Matos. Em longo artigo, ao tratar sobre os modismos na arte e sobre as práticas teatrais nos grandes centros mundiais, a jornalista fala de "macaquismo" por parte dos baianos e conclui:

> Só agora é que o negócio chega à América do Sul, aportando em Buenos Aires, passando mais ou menos incólume pelo Rio, tomando ares de grande novidade aqui com o "Macbeth" e indo atingir Sergipe, seguindo a trajetória do fumacê. "O Rito de Shambala" foi a filha do "Macbeth", mais maltratada que a cigana quando chega a Taboca do Brejo Velho, tentando misturar Underground com Living Theatre e psicoterapia Gestalt no que prometia antes. (Jornal da Bahia, 15 e 16.11.1970)

Essa postura revela desconhecimento da realidade teatral mundial, antropofagizada por expressiva gama de artistas brasileiros no Rio, em São Paulo e em Salvador. Seus atos criadores tangenciam coordenadas que vão do teatro assentado nas tendências prefiguradas no teatro-palavra, no teatro-expressão corporal, rótulos que vão sendo pregados aqui e ali para definir campos que se atritam.

O ator Othon Bastos, em visita a Salvador, é solicitado a falar sobre temas que rodeiam o teatro de Norte a Sul do país. Sobre o teatro místico, Bastos posiciona-se da seguinte maneira: "Acho que todas as experiências são válidas no momento, desde que cada pessoa acredite naquilo que faz." Ele diz respeitar esse teatro como mais uma experiência, contudo acredita que "não dá pé". Acerca da universalização da obra de arte e do combate ao regionalismo, Othon Bastos afirma: "Enquanto a gente não se descobrir, não

pode descobrir o outro". Essa é a condição para realização de um trabalho no qual exista a possibilidade de troca, o que não houve, segundo ele, entre o Living Theatre e o Grupo Oficina, já que o pessoal do Living "queria que os brasileiros participassem de seu movimento, sem que ele participasse da realidade brasileira".

Todas essas questões estão presentes na cena em transe e aparecem no discurso e na cena. *Shambala*, após *Macbeth*, deflagra discussões. A encenação chediakiana faz girar, no cenário baiano, temas que foram preocupações de Antonin Artaud e, mais recentemente, de Grotowski, entre outros. A afirmativa não deixa de considerar que, a partir de 1970, "o sonho artaudiano alternado pela experimentação grotowskiana desaparece das preocupações dominantes", como afirma Roubine (2003, p. 182), completando: "a ascese sacrificial, transformada em efeito de moda, [torna-se] uma mascarada", afirmação que, para nós, não se confirma na totalidade. Muito ainda se fez sob a égide desses artistas-pensadores, até meados da década de 70, espraiando-se até o presente, como se pode constatar pela diversidade de experiências teatrais que se realizam e são vividas, não somente na Bahia, mas em outras regiões do país, numa mostra de que o presente atrai o passado.

Resultado de um "trabalho exaustivo", ensaiado em torno de um círculo, *Shambala* – o espetáculo ritual – adquire forma, preservando, segundo o encenador, a liberdade de cada intérprete, com exercícios de diversas naturezas, para se chegar ao texto e às marcações cênicas. Recorro a Bisa Junqueira Ayres para fazer uma breve descrição do espetáculo encenado no Teatro Castro Alves. Após a entrada do público na grande sala, os coros entoam a saudação inicial evoluindo do fundo do palco para o proscênio e se desagregam em grupos. Os deuses mitológicos, "sem sofrer o processo humanizador característico do resto do elenco", desafiam Prometeu. Segue-se o diálogo entre Prometeu (Mário Gadelha) e Hermes (Geraldo Machado). Para a jornalista e produtora, os dois atores atingem a densidade dramática necessária para uma "interpretação magnífica", da mesma forma que Carlos Ribas (Sacerdote).

Para homenagear seus atores-oficiantes, Jesus Chediak e Bisa Junqueira Ayres fazem publicar, no *Jornal da Bahia* de 8 e 9 de novembro, um texto dedicado ao elenco de *Shambala*, qualificando os atores de santos "que, com o corpo em holocausto, durante um mês, se preparam para os que chegam a Shambala" e celebram coletivamente a viagem:

> Santos são vocês que não saltam as muralhas dos sentidos quando as portas se fecham e a paisagem incendeia [...]. Partimos sem quebrantos, cantando o acalanto do tempo destroçado nos momentos de incertezas. E de nos-

> sos passos pisados rumorejam pesadelos, capa sanguinolenta do eterno horizonte que teremos.

Pretende-se que esses artistas se afastem do exibicionismo, do artificialismo, das armadilhas da dissimulação e da frivolidade da interpretação cortesã, para galgar ao posto do ator grotowskiano: santo que se desvela diante do espectador sem utilizar os truques miméticos de um teatro de personagens, para evidenciar o "papel" na sua estrutura e autencidade, de forma a que o espectador possa compreendê-lo e o ato comunicacional se complete. Esse ator penetra na intimidade da sua experiência, cria partituras com o corpo e a voz e irradia sua confissão para a platéia.

Com sua ação, o encenador deixa marcas no teatro baiano. Considerado louco por uns e artista de seu tempo por outros, Chediak estima como importante a ação desencadeada pelo grupo formado por Rogério Duarte, André Luiz Oliveira, Walter Smetack, Bisa Junqueira Ayres, entre outros, responsável por questionar certos esquemas mentais e certas premissas encasteladas na ortodoxia marxista. Sobre a figura do louco, Fauzi Arap (1998, p. 188) tem uma bela imagem:

> [...] o Brasil dos anos 70, a par da explosão *hippie*, foi palco de extrema repressão política. Aliás, uma imagem expressiva que me ocorreu na época foi a de o "louco" ser uma espécie de subversivo do espírito. A analogia entre o preso político e o louco no hospital, ambos convidados a renegarem suas convicções, me pareceu certeira.

Para Chediak, esse grupo fez a "abertura" da década[75] com um trabalho cultural. "A gente se baseava principalmente no reforço da identidade do país", para a superação dos desajustes de natureza cultural. Exponho seu pensamento:

> Nós tínhamos que inaugurar aquela década, quando existia uma ditadura, uma força violenta, onde existiam assassinatos e coisas horríveis sendo feitas de uma forma subterrânea [...], tínhamos que limpar a barra de Salvador. Porque Salvador é o eixo cultural do Brasil. Eu digo mais, Salvador é um grande ventre de uma mãe que vai nos levar para o segundo nascimento crístico. A cultura era o momento de resistência, a cultura era o ponto que poderia atomizar o sistema, ultrapassar esse poder. O que

[75] Na entrevista, Jesus Chediak faz uma comparação entre a abertura que se dá no sistema político brasileiro a partir do governo Ernesto Geisel, continuada no governo João Batista Figueiredo, e o movimento desencadeado pelo grupo de artistas em Salvador.

> nós conseguimos, de uma forma ou de outra, foi avançar culturalmente.

Seu olhar volta-se também para o tema de grande apelo para a juventude da época: a construção de sua identidade, a formação do sujeito que se afirma e se relaciona com o mundo e com o outro, pondo em questão a postura dual, que separa, mutila, lobotomiza o sujeito:

> Para mim foi realmente uma década em que eu consegui uma ligação entre a minha pessoa, eu como indivíduo, como pessoa, a minha identidade e a sociedade. Porque, antes, eu sentia uma dicotomia muito grande entre mim, Jesus Chediak, e a sociedade brasileira. E isso obviamente existiu por causa da minha educação, que é uma educação colonizada. Essa educação foi colocada em xeque, porque Salvador é muito forte culturalmente. Sabendo disso, a década de 70 foi uma década em que eu consegui me integrar bem nessa realidade que nós vivemos hoje [1989], essa realidade cultural. Eu saí da Universidade Federal da Bahia, aluguei uma casa na Ilha de Itaparica, onde só tinha negros. Saí de lá e fui viver uns tempos e conhecer os xavantes no Mato Grosso [...], fui conhecer os países aqui próximos do Brasil. Foi uma década onde eu recuperei a minha identidade. Deixei de ser um colonizado. Quando eu cheguei a Salvador, eu era um centrista, fazia ali um teatro do absurdo, mas na verdade a minha proposta era uma proposta colonizadora. Então, quer dizer que em 70 eu me reciclei.

Com esses longos monólogos, Chediak sai da cena em transe. Chamo a atenção para os ecos que ele e seu grupo deixam como norteadores de condutas: a afirmação do indivíduo, o reconhecimento de outras identidades, o rompimento nos modos de pensar e sentir a realidade, a ação guiada por códigos místicos proféticos, sem que esses códigos impeçam a consciência política e a atuação conseqüente. Revelam-se, nesses ajustes, mudanças comportamentais tipificadas por conservadores de direita e também pela esquerda como "porra-loucas", qualificação recorrente no vocabulário da época. As comunidades defensoras desse ideário provocam ruídos dissonantes na sociedade e definem-se "pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva" (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 63), para romper com a lógica da racionalidade autoritária, reinventar formas de relacionar-se com as instituições – leis, família, convenções políticas, religiosas, científicas, filosóficas e artísticas –, posicionando-se afirmativamente no sen-

tido de transformação ou da destruição do existente no sentido da liberdade e da autonomia. Sonhava-se, como afirma Jorge Coli, "com comunidades felizes, assentadas sobre a generosidade e a liberdade de cada um, fora do alcance das injustiças oficiais". (Folha de S. Paulo, Mais!, 13.03.2005)

Cena 4 – Invenções: teatro vivo – teatro morto

A cena teatral baiana, nos seus diversos matizes, faz emergir os desejos de reencantamento do mundo, pelo menos o teatral. Nas experimentações artísticas, os criadores cênicos imprimem marcas que prefiguram tema e forma nas veredas visionárias de Antonin Artaud e sua fisicalidade teatral, na restauração das bases rituais do teatro de Jerzy Grotowski, nas liberdades propostas pelo *happening*. Mesclam, em seus trabalhos, os elementos do teatro do pânico de Fernando Arrabal, abarcando "tragédia e *guignol*, poesia e vulgaridade, comédia e melodrama, amor e erotismo [...], mau gosto e refinamento estético, sagrado e profano, execuções e celebrações da vida, sórdido e sublime" (ARRABAL apud CARLSON, 1997, p. 445), fonte próxima dos artistas francês e polonês, respectivamente.

Correndo o perigo do enquadramento aprisionador de um artista nos horizontes descritos, vejo que os trabalhos de Ariman e Chediak trilham essas rotas. O diretor baiano Deolindo Checcucci encaixa-se também nesse nicho. Desde 1968, quando mostra seus primeiros trabalhos em Salvador, o jovem realizador aparece na cena incorporando os aspectos inovadores apontados pelas teorias do teatro que rondam a cena no poente da década de 60 e firmam-se na seguinte. Suas incursões pelo teatro destinado a crianças e jovens demonstram uma capacidade inventiva que se amplia nas encenações de *O Futuro Está nos Ovos*, de Eugène Ionesco, ou em *Rito do Amor Amargo*, roteiro de sua autoria.

A encenação do texto[76] de Ionesco, autor considerado, juntamente com Samuel Beckett e Arthur Adamov, como precursor do teatro anti-realista ou do chamado teatro do absurdo, oferece ao encenador Deolindo Checcucci a oportunidade de lidar com temas como o da desumanização do humano. Em texto escrito para a imprensa, o encenador esclarece:

[76] Sobre a peça, escreveu Judith Grossman: "Os espectadores [...] acharão esta peça inteligível. Com uma condição e, para tal, não é preciso fissurar o átomo (basta apoiar o ovo): abrirem mão de captar cada fala em seu sentido informativo. É a totalidade da peça, mais do que as minúcias de cada fala, que deverão interrogar a mensagem. Assim serão as falas recapturadas em seu sentido, pois elas também o têm, embora mais sugestivo do que exato [...] Enfim, é preciso. Urge. Desbaratar a linguagem, esta esfinge: incomunicação, incômodo, desinformação [...]. Somente a peça, o teatro, a arte, têm um conteúdo novo que extrapola os seus próprios limites, e, aí sim, é que o teatro perde a sua vez para veicular algo maior que está para além dele, tendo já estado no seu interior. Algo cuja metáfora pode ser aproximadamente expressa pelo homem". (Jornal da Bahia, 18. 04. 1970)

> [...] tenho 21 anos e isso basta. O que fiz ou deixei de fazer, pouco importa. No momento estou fazendo um espetáculo, um trabalho. No momento estou fazendo [...] uma peça de Ionesco, um autor montado internacionalmente, de renome, mas isso também não tem tanta importância. A escolha do texto não é pelo nome do autor [...]. O espetáculo é dinâmico, é movimento, é cor [...]. Vivemos numa época conturbada de crimes, de assassinatos, de raptos e débuts. Há uma transformação constante e a arte, ora, ela principalmente, passa por esse processo (Jornal da Bahia, 09.04.1970)

Prosseguindo, Deolindo Checcucci valoriza a autonomia do palco, ao centrar sua ação no trabalho de equipe, no qual atores e técnicos têm inteira liberdade de criação, em função da proposta e da concepção. Essa liberdade não fragmenta a cena, já que cenário, figurino, música e elenco[77] "são um todo, não existe a predominância de um sobre o outro". O jovem diretor advoga que o espetáculo "é para ser visto e não teorizado e elocubrado ou esquematizado, vamos deixar isso para os oficiosos desodorizados em naftalinas".

A cena de *O Futuro Está nos Ovos*, na visão do encenador, exala cheiro de necrotério. Muitas velas e incensos acompanham o desfilar de mortos apodrecidos e decompostos, decadentes, saindo de seus túmulos, agredindo-se, reprimindo e impondo seus cânceres, suas gangrenas. Para configurar essa cena, toma-se o palco do Teatro Castro Alves, operado como espaço da representação e da platéia. Ewald Hackler aproveita a amplidão da caixa cênica para construir o cenário, utilizando sua experiência como cenógrafo e o conhecimento do texto, visto que fizera a cenografia para a montagem francesa, em 1958[78]. Hackler concebe o espaço cênico de forma circular, tomando a boca de cena como referência. De costas para a platéia, dispõe cadeiras e, nos três lados do círculo, coloca estruturas de madeira em planos com escadas direcionadas para o centro, para a direita e para a esquerda. Entre as estruturas, agrupa mais cadeiras para os espectadores, mantendo-os

---

[77] ELENCO: Raimundo Blumetti (Jacques), Wilson Melo (Jacques Pai), Antonia Veloso (Jacques Mãe), Maria Idalina (Jacqueline), Mário Gadelha (Jacques Avô), Letícia Régia (Roberta), Harildo Déda (Roberto Pai), Djalmira Santos (Roberto Mãe), Armindo Bião, Antônio Góes, Ariston Silveira, Margarida Ribeiro, Sônia Gantois, Simone Hoffman, Bartira, José Wagner, Walter Grimm, Iderval Alves. EQUIPE TÉCNICA: Jamison Pedra (Programação Visual), Huffo Herrera (Música), Roberto Santana (Iluminação), Ewald Hackler (Cenário), Zé Maria (Caracterização), Deolindo Checcucci (Figurino e Direção). Estréia: abril de 1970.

[78] A montagem de *O Futuro Está nos Ovos* estreou em Paris sob a direção de Lucien Clerque. O cenógrafo alemão radicado em Salvador faz a seguinte observação sobre Ionesco: "[...] É muito calmo, agradável, fala pouco e não tem imaginação ótica nenhuma, fazendo por isso sempre muitas mudanças depois que vê como a coisa fica no palco, mas no momento em que vê o cenário já pronto, tem uma noção exata de como vai funcionar, o que deve ser mudado ou acrescentado, o efeito que ele vai obter". (Jornal da Bahia, 21 e 22. 04.1970)

próximos da área de representação. No centro do círculo, um praticável redondo concentra a maior parte da ação, que não se restringe a essa área, mas abrange todo o espaço cênico, com os atores em constantes deslocamentos pelo espaço, desde o alto das estruturas até o praticável central. Busca-se a proximidade com o público. Um imenso lustre rosa, tonalidade de todo o cenário, desce do urdimento.

A visualidade de *O Futuro Está nos Ovos* concorre para seu sucesso. Embora o palco do Teatro Castro Alves tenha sido usado por Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi e Charles Mac Gaw quando das encenações de *Calígula*, de Albert Camus, de *A Ópera dos Três Tostões*, de Bertolt Brecht, e de *Por um triz*, de Thornton Wilder, nos áureos tempos da Escola de Teatro (LEÃO, 2006), a solução cênica determinada por Deolindo Checcucci vai ao encontro das questões em voga no tocante à relação palco–platéia. Se não há inovação por parte do encenador, há invenção na utilização desse espaço, no jogo dos atores, na concepção dos figurinos e na belíssima cena final, quando ovos (adereços) são atirados sobre as personagens e sobre o público.

Ao aproximar-se do final do ano de 1970, Deolindo Checcucci inicia a realização de *Rito Amargo*, para estreá-la como *Amar Amargo*, em janeiro de 1971. Autor do roteiro, Checcucci apóia-se na obra poética de Fernando Pessoa e o faz para homenagear sua amiga e companheira de teatro amador em Feira de Santana, Margarida Ribeiro, falecida no começo do ano, depois de ter enfrentado inquérito por sua participação no congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna, São Paulo.[79] Em torno do encenador, numa associação altamente positiva, estão Lia Robatto, encarregada do trabalho corporal, Rufo Herrera, responsável pela música, e Francisco Liberato, pelo cenário.

Checcucci mostra-se mais uma vez distante da solidez das regras teatrais: "[...] renego todas as velhas formas de comunicar o teatro, não que elas não tenham sido válidas, mas já foram válidas" (Jornal da Bahia, 31.10.1970). Sua fala está contaminada pela iconoclastia que anima uma geração de artistas no Brasil, no limiar da década 70. Esses artistas percebem as mudanças no país e no mundo e procuram, com suas criações, fazer a arte refletir as transformações. Para a equipe de criação, *Amar Amargo* "é uma ampla visão de um mundo em caos dentro da tecnologia, onde os homens já nascem doentes". Para Lia Robatto, a experiência é nova, já que é a primeira vez em sua vida que é dirigida, e justifica-se: "este é um trabalho novo, em busca de

---

[79] Registrem-se também os falecimentos do ator Adson Lemos, em 23 fevereiro de 1970, e do cenógrafo e figurinista Miguel Calombrero, em 10 março. Artista atuante no teatro baiano, Calombrero criou e confeccionou cenários, figurinos e objetos de cena para espetáculos da Escola de Teatro no período de Martim Gonçalves e esteve junto ao Grupo dos Novos em diversas montagens. Para o Teatro de Equipe, concebeu cenários funcionais e criativos, demonstrando habilidade no uso das cores. Em julho, o teatro baiano perde Afonso Ruy, intelectual dedicado ao teatro e à história. Ao ingressar na Academia Baiana de Letras, Afonso Ruy foi recebido por Aluísio de Carvalho, que afirmou ser o teatro "um marco profundo na formação do acadêmico".

novas formas não convencionais de uma comunicação com o público [...] Aceitei trabalhar com Deolindo porque me sinto com liberdade de expressar a minha criatividade". Conforme sua opinião, *Amar Amargo* explora a visão de um mundo subjugado pelo medo.

> A peça é uma tribo "doentia" que mostra as neuroses do nosso tempo, mostra que as crianças que nasceram depois de Hitler já nasceram "doentes" dentro do útero das suas mães. Essas doenças têm vários significados: pode ser uma doença política, social, artística e estética. (Tribuna da Bahia, 31.10.1970)

Indagada sobre se a peça se estrutura como um psicodrama, Robatto afirma: "[...] esta mistura psicodrama-teatro não ficou ainda muito clara." O que se vê em cena no salão do Instituto dos Arquitetos, local onde o espetáculo é montado, é algo que transita entre teatro e dança, com forte acento na integração dos elementos visuais e sonoros e no despojamento emocional dos atores, como descreve seu diretor:

> Diariamente, nós procuramos eliminar todo o condicionamento passado que dificultava o trabalho de cada ator, dando uma abertura, preparando cada um deles para criar sem limitações [...]. Depois do trabalho preparatório é que começamos a delinear o espetáculo. A inconsciência do que somos, a dualidade do ser, a realidade até que ponto nos é palpável e como sentir sua verdade? A busca interior: uma verdade em nós mesmos, o extravasamento através do movimento e do som: eis o que [é] o espetáculo. (Tribuna da Bahia, 21.11.1970)

Convida-se o público a partilhar do despojamento dos intérpretes e ir ao encontro "da procura do TODO desconhecido oculto em nós mesmos [...]. Cada espectador encontrará a sua resposta", sintetizada poeticamente por Fernando Pessoa – "Quando despertos deste sono, a vida, / Soubermos o que somos, e o que foi / Essa queda até Corpo, essa descida / Até à Noite que nos a Alma obstrui, / Conheceremos pois toda a escondida / Verdade do que é tudo que há e flui?". (PESSOA, 2003, p. 190) Assim se expressa Deolindo Checcucci em entrevista para o *Jornal da Bahia*, na edição de 21 de novembro de 1970. Para o diretor, o espetáculo toca no ponto relevante: "a insegurança resulta no medo". E esse estado de insegurança não pode ser ignorado, embora o país desfrute o período de segurança econômica – o milagre brasileiro –, embalado pelos sons da vitória da seleção de futebol, com a conquista do tricampeonato na Copa do Mundo no México.

A associação Robatto-Checcucci é extremamente salutar para ambos, tanto do ponto de vista individual quanto dos resultados artísticos. Desde seus primeiros trabalhos, Robatto aproxima-se da linguagem do teatro sem deixar a especificidade da dança. Voltando-se para as experiências fortemente marcadas pelo coletivo com ênfase no processo de livre expressão, a coreógrafa e professora do Departamento de Teatro, no qual leciona a disciplina Expressão Corporal, deixa de interessar-se "por formas ou mensagens definidas, quebrando com marcações rígidas em busca de maior liberdade e espontaneidade, liberando a dança dos seus moldes estáticos e intelectuais" (A Tarde, 25.10.1969), como pontua, ao falar sobre *Invenções*. Esse espetáculo, estruturado a partir da livre expressão e do extravasamento espontâneo das energias e das emoções, não descarta qualidades "dentro do apuro técnico profissional", mesmo que se considere a seguinte reflexão de Lia Robatto:

> No final dos anos sessenta e início dos anos setenta, período da arte participativa, alguns segmentos da dança de vanguarda mais radicais (no qual eu me incluía, na época) renegaram totalmente o tradicional desempenho técnico dos dançarinos, com o objetivo de alcançar um nível de "comunicação não verbal" acessível a todos, intérpretes e espectadores, numa ingênua busca de maior envolvimento com o público. Mesmo negando qualquer técnica, essa experiência de dança gerou também seus próprios maneirismos gestuais, que tiveram de ser descartados mais adiante. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 40)

No horizonte dos anos setenta, o teatro e a dança trilham pelos parâmetros estéticos centrados na "exacerbação das sensações de ordem subjetiva, provocada, muitas vezes, pelas experiências alucinógenas ou pela linha estética da *optical art*, conseqüência das investigações sobre a percepção" (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 40), contaminando a escritura cênico-coreográfica de Lia Robatto. Em *Invenções* (1969), Robatto atua com Betânia Queiroz, Conceição Castro, dançarinas, e com os atores Jota Bamberg, Luiz Alberto Viana e Deolindo Checcucci. Inclui também no elenco alunas da Escola de Educação Artística. Sobre o espetáculo, Sóstrates Gentil afirma:

> [...] seria bem interessante que tivéssemos, por ano, uns três espetáculos de Lia Robatto [...]. Teríamos, pelo menos condições de desenvolver a sensibilidade artística dos nossos atores, principalmente daquela gente que vem da ETUFBa, depois da gestão que precedeu a Jesus Chediak [...]. Sem exageros, Lia capta todas as deformações a que estamos expostos, com todas as contrações e preocupa-

> ções sociais, de maneira sutil. São todas as exacerbações e inquietudes de quem luta por uma libertação de linguagem. (Jornal da Bahia, 01.11.1969)

A intensa e proficiente atuação de Lia Robatto junto ao Grupo Experimental de Dança traz, para a cena em transe uma marca inquieta e criativa. Em 1970, nas escadarias do Teatro Castro Alves, Robatto encena *Paixão, Morte e Vida no Ano de Aquarius*, com música do compositor Lindemberg Cardoso. Invertendo formalmente os temas relativos ao drama da Paixão, a coreógrafa engaja-se na discussão de um assunto premente no momento em que encena sua versão sobre os fatos relativos à Semana Santa: a paixão relacionada ao começo de uma nova época e o elemento vida como gerador de novas atitudes existenciais. A Era de *Aquarius* anunciada no título situa linhas de pensamento que expressam a reforma do mundo, vislumbrando o Homem como enunciação de lutas para além dos credos e da resignação. Para Sóstrates Gentil, Lia acerta, ao "expressar que sobre um ser que perece, surgirá um novo ser". Na visão do crítico, há fortes conotações nietzchianas no espetáculo, tal a evocação em cena do super-homem "capaz de libertar a todos e a tudo [...]. O espetáculo perde seu sentido religioso formal e ganha a dimensão de uma realidade" distante do cristianismo oficial, para enfatizar, na figura reconstituída do Cristo em cena, o novo homem e sua busca pelo "tempo novo", a "nova era" como algo a ser vivido no aqui-agora.

Se a cena teatral baiana, entre 1969 e 1970, abriu-se para as invenções de Deolindo Checcucci e Lia Robatto, aceitou também trabalhos formalmente enquadrados sob códigos em que a pesquisa da linguagem não era a tônica dominante. Da mesma forma que a cena teatral baiana deixa-se invadir pelo "teatro vivo" no que ele tem de mais inventivo e instigante, continua a produzir espetáculos categorizados como "teatro morto". Na visão de Peter Brook (1970, p. 2), esse teatro

> [...] pode ser reconhecido à primeira vista, pois significa mau teatro. É esse tipo de teatro a que assistimos com mais freqüência, e como está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial, pode parecer perda de tempo criticá-lo.

Esclareço, no entanto, que a definição brookeana não deve ser tomada simplificadamente, já que inúmeros fatores determinam o que é "teatro morto". Em seu texto, o encenador inglês alerta o leitor para a questão, ao afirmar que "é preciso acentuar que a diferença entre vida e morte, tão clara no homem, é um tanto obscura em outros campos" (BROOK, 1970, p. 3-4). Mais adiante, esclarece comparativamente o teatro morto com o problema do "chato mortal". Vejamos: "cada chato mortal tem cabeça, coração, braços [...] chega

mesmo a ter admiradores. Entretanto suspiramos quando o encontramos." (BROOK, 1970, p. 37) Nesse encontro percebemos que, em vez de estar por cima, "no auge das suas possibilidades", o chato está por baixo, exaurido de suas forças. Brook (1970) conclui: "quando dizemos 'morto', nunca queremos dizer realmente morto: queremos dizer algo deprimente e ativo ao mesmo tempo, mas exatamente por que em atividade é capaz de mudança".

No rol dessa tendência inscreve-se a montagem de *Aquela Garota de Olhos Grandes*, de Rubem Rocha Filho, em dezembro de 1969. Produção do Teatro Livre da Bahia, traz, em seu elenco, experimentados artistas, como Sônia dos Humildes e Kerton Bezerra, além de Raimundo Blumetti, dirigidos por Ruy Sandi. O texto discute questões da vida conjugal em meio à luta pela sobrevivência. Nas palavras de seu autor, a peça "é um coquetel de todas as uniões, mal ou bem acabadas, por que passei". (Jornal da Bahia, 11.12.1969) E acrescenta:

> O fato é que os jovens cônjuges (de menos de 30 anos) estão criando os próprios padrões de convivência. Não há exemplos anteriores. O momento é novo, com suas ânsias, seus perigos, seus desencontros e um certo alheamento, misto de indiferença e liberdade, talvez advindo de um fim de mundo sempre prometido, pela guerra, ou da descoberta de mundos apenas suspeitados, pelas viagens aos astros. Realmente, quem é que vai se escravizar a uma vida infeliz quando os valores são reativos.

Para responder à pergunta, Ruy Sandi declara que estruturou a montagem epicamente, aberta, pois assim espera conseguir evidenciar seus valores. Para o diretor, essa forma amplia a dimensão do espetáculo. Seu intento não convence o crítico Sóstrates Gentil, que faz objeções ao texto – "tema banal, mal explorado, caindo numa futilidade primária. A intriga é mal estruturada [...] e se perde. É uma seqüência de idéias tênues que deixou de merecer por parte do autor o amadurecimento" – e ao espetáculo – "para fugir ao tradicional [...] caiu no fácil, transformando a produção do Teatro Livre da Bahia numa função sem o menor interesse". (Jornal da Bahia, 11.12.1969) Pontua afirmativamente sobre o trabalho de Sônia dos Humildes e Kerton Bezerra, mas não deixa de alertar: "Sônia dos Humildes é por demais madura para fazer a autocrítica desta montagem e se empenhar para um próximo lançamento à altura do seu nome". Se a atriz fez o que lhe sugeriu o crítico, não se sabe, mas o fato é que, no início da década de 70, Sônia dos Humildes e o Teatro Livre da Bahia juntam-se a João Augusto para a encenação de *GRRRRrrrr!* . Essa reunião é decisiva para o Teatro Livre e amplia o fôlego do animador do Teatro Vila Velha, até sua morte, em novembro

de 1978, quando a cena em transe e suas transas já estão diluídas no e pelo sistema.

GRRRRrrrr!, texto e direção de João Augusto, define-se como uma colagem. Seu autor coloca-se frente à realização da seguinte maneira: "pretendendo sugerir idéias para um espetáculo que não se realiza – o espetáculo termina a todo instante, recomeçando logo após – procuramos dar o nosso recado. Se uma minoria entendê-lo estaremos satisfeitos". Por informações de Jurandir Ferreira (Diário de Notícias, 28.10.1970), sabe-se que o público foi mais pródigo com o espetáculo, referindo-se a ele com entusiasmo e participando ativamente do acontecimento, embora advirta Ferreira: "o espetáculo não tem apelações gratuitas". Da mesma forma que em *Dum, Dum, Dum, Opus Um*, João Augusto estrutura o espetáculo como um *show*, mas não se prende à fórmula. Cenas curtas intercaladas por números musicais a cargo do conjunto Cremes dão conta do tema, que "situa o homem e a realidade, mas expondo essa realidade como é vista e vivida e não tal qual ela se apresenta". (Jornal da Bahia, 25 e 26.10.1970)

Acenda-se um foco nesse palco para iluminar a atriz Sônia dos Humildes. Embora não possa classificá-la como uma artista identificada com os movimentos da contracultura no teatro, a sua forte personalidade de atriz não pode ficar nas sombras. Egressa dos grupos amadores que faziam teatro em Salvador no início da década de 50, Sônia incorpora-se à Escola de Teatro nas primeiras turmas e, nesse *locus*, dimensiona seu potencial interpretativo já vislumbrado na cena amadora. Permanecendo em Salvador, Sônia dos Humildes traça sua rota de artista, inscrevendo-se entre as principais atrizes do teatro nacional sem se afastar das ribaltas baianas, local onde exerceu o seu ofício, fugindo

> [...] às aventuras artísticas, às propostas 'altas', tendo em mente que a experiência em arte somente tem significação, ou mesmo expressão, quando resulta de um processo de treinamento e formação de equipe, e jamais para a satisfação individual, de experiências exóticas que somente têm representado prejuízo para o conceito do movimento de teatro dos dias atuais, sem nada acrescentar, prestando-se apenas para o ridículo, ou para atrair cada vez mais, censores e antipatias para uma arte que tanto pode contribuir com a percepção dos fenômenos do espírito e da realidade. (Jornal da Bahia, 25 e 26.10.1970)

Ainda que ponha em relevo, como delineamento, a figura da atriz, verifico, no texto citado, a tendência mecanicista, dual de olhar o mundo e as coisas de um ponto de vista somente. Ao exaltar a atriz e o lugar de onde ela fala, diminuem-se novas vertentes, outras propostas e procedimentos que fazem girar o pensar-fazer teatral, não apenas no momento, mas historicamen-

te. Essa visão termina por retirar a potência dos movimentos modernizadores do teatro no século XIX, das vanguardas do século XX e da inquietante cena que se abre a partir de 1968, para me restringir ao momento em que o teatro sacode a poeira do tablado com o objetivo de se fazer vivo e atingir seu bem maior, o público.

É nessa perspectiva que aponto mais dois trabalhos de artistas baianos no período. O primeiro é *Ivo Viu a Uva*, de Haroldo Cardoso, último espetáculo da temporada de 1969, ano em que o teatro apresentou poucos espetáculos significativos em termos de experimentação cênica. O texto de Cardoso oferece elementos indicadores do rompimento de regras dramatúrgicas, ao ser construído na perspectiva de ordenar seus temas – refrões populares e expressões vulgarizadas pelo povo – fora das regras aristotélicas, o que, para Sóstrates Gentil, é algo "sem nexo interno ou externo". (Jornal da Bahia, 23.12.1970) Haroldo Cardoso usa os jogos de linguagem, rompe com a construção lógica dos períodos e das orações, abusa da desconexão. Na escritura cênica, o diretor toma elementos do movimento *hippie* e conforma a cena de maneira barulhenta, na avaliação reprovadora de Gentil.

Não é por esse ângulo que Sóstrates Gentil avalia *Os Complexos dos Outros*, de Roberto Assis, pelo contrário. Essa peça, "bem comportada", é analisada de modo favorável, donde se deduz que o crítico olha com benevolência para o teatro conformado de maneira tradicional. Como espectador, confirmo a leitura de Gentil. Evidencio que o espetáculo recorria aos apelos fáceis para o agrado do público e confesso que a eles me entreguei. Na visão de Gentil, a montagem dirigida por Roberto Assis, sucesso da temporada de 1970, é um espetáculo híbrido, com elementos da comédia musical, da farsa e do *boulevard*, "de fino gosto na dimensão de André Roussin, de Feydeau e Labiche, com uma adequação para os nossos dias" (Jornal da Bahia, 18.03.1970). O hibridismo é percebido também por Jurandir Ferreira: "num misto de *vaudeville* [...] chanchada [...], peça de costumes, etc., 'Os complexos do outros' é um coquetel de gêneros agradavelmente apresentados". (Diário de Notícias, 25.03.1970) Os críticos não deixam de ressaltar as qualidades do elenco[80].

Na análise do material dramatúrgico, Gentil localiza, no texto de Assis, a falta de intrigas, mas aponta o bom urdimento dos caracteres. As personagens

> se atraem e se relaxam na medida em que cresce o ambiente do "consultório" psiquiátrico, um tema por demais oportuno, quando numa mesma sala de espera todos os

[80] ELENCO: Nelcy Queiroz (Atendente), Kerton Bezerra (Primeiro Paciente), Nonato Freire (Segundo Paciente), Sônia Medeiros (A Mulher), Marisa Rangel (A Velha), Nivaldo Brandão (Médico), Nilton Brandão (O Marido), Athenodoro Ribeiro (Advogado) e o conjunto R3. EQUIPE TÉCNICA: Idelcélia Santos (Assistente de Direção), Josito Rangel (Iluminação), Nilton Brandão e Roberto Assis (Música), Luís Calmon (Figurinos), Roberto Assis (Cenário e Direção). Estréia: março de 1970.

> clientes fazem o seu "psicodrama", narrando os seus casos individuais.

Sobre o trabalho do diretor, faz a seguinte observação:

> Roberto Assis concebeu a sua montagem livre, dentro de uma visão alegre, sem perder a perspectiva do seu texto que é a de divertir o público. Não se preocupou com as excelências dos "movimentos exóticos" que vêm inebriando a inteligência dos verdosos. E nisto concordamos inteiramente, pois em arte e literatura é melhor se errar sozinho do que se acertar com todos os clássicos ou os "gênios" de época.

O crítico Francisco Barreto se junta nos elogios à montagem de *Os Complexos dos Outros*. Em sua crítica *Teatro sem Artimanhas*, Barreto afirma que o Grupo Studium vem provar que não há gênero teatral superado, "desde quando o espetáculo seja montado de maneira inteligente, sem necessidade de usar processos e artimanhas, a imoralidade, como acontece com alguns, que, pensando estar usando a inteligência, estão sendo bestiais". (A Tarde, 17.03.1970) Contra esse teatro de "bestialidades" insurge-se o crítico. Aproveita-se do espetáculo de Roberto Assis, para diminuir as montagens concebidas, segundo ele, como "pra frentex".

Diante da unanimidade dos críticos, verifico por onde transitam as opiniões e desejos sobre o teatro que se quer ter e ver. O que se escreveu sobre *Os Complexos dos Outros*, e não foi pouco, demonstra a tensão existente entre correntes já delineadas ao longo do primeiro ato e mostradas neste quarto, quando o experimentalismo e a pesquisa referentes aos instrumentos constitutivos do espetáculo determinam e buscam novas formas de comunicação com o público. Da mesma forma contestam o *status quo* nos diversos níveis: artístico, social e político, na complexidade da era tecnológica, *locus* onde a contracultura surge e se espraia como produto de uma contra-sociedade.

O teatro, na vertente das correntes experimentais, insurge-se contra a repetição, "quintessência do inferno", imagem benjaminiana na percepção de Michael Löwy. (2005, p. 90) Essa repetição torna o teatro mercadoria resignada ao gosto de uma sociedade submissa aos ditames da indústria do entretenimento, do controle do Estado e da necessidade burguesa de verniz cultural. Nesse contexto, brechas e aberturas vão sendo cavadas, não sem sofrimento, por aqueles que, embora abatidos, não se deixam vencer. Mesmo considerando que os desafios e conquistas dos anos 60 e 70 tenham sido expropriados pelos vencedores, quando documentos de cultura transformam-se em documentos de barbárie, como aponta Benjamin (1994b, p. 225) na *Tese número 7*, sobre o conceito da história, o vazio não se configura. A

experiência autêntica não é apagada. O significativo contingente de mulheres e de homens que fazem teatro no horizonte dos anos de 1970, na Bahia e no Brasil, transmite ainda a força potencial da sua insubordinação.

Se os críticos posicionam-se favoravelmente sobre os espetáculos vistos como bem acabados, porque respondem ao gosto médio do público, proporcionando-lhe riso fácil e diversão, outras montagens investem de forma menos ortodoxa ao lidar com a linguagem teatral. Os artistas trabalham entre fronteiras, expõem o fragmento, a descontinuidade e a mistura de códigos; explodem o texto e o espaço. Inscreve-se nessa vertente uma criação abortada pelo Serviço de Censura Federal: *Diário de Um Louco*[81], texto de Gogol adaptado por Rubem Rocha Filho.

Athenodoro Ribeiro, diretor da montagem concebida para ser encenada no interior de um ônibus, afirma que o "espetáculo nada tem a ver com o teatro que se faz agora na terra", mas não deixa claro de que terra fala. Deduzo ser Salvador, cidade escolhida para a experiência, na qual a personagem Antonino Barnabé (Carlos Ribas), louco fugido do Instituto Juliano Moreira[82], embarca no ônibus juntamente com os espectadores. Durante a viagem, o público ouvirá música, fará lanche e terá como único cenário o mundo de Antonino Barnabé, informam os criadores do espetáculo. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) tentou demover os artistas da empreitada. Nino Guimarães, representante da SBAT em Salvador, levanta uma série de considerações aos produtores de *Diário de Um Louco*. Sua argumentação se dá no sentido de chamar a atenção para os problemas que a inovação pode acarretar para o teatro baiano, apontando "a infantil tentativa de um 'Macbeth' desarvorado, segundo Ariman," um fator de más conseqüências para a cena teatral baiana, segundo informa Gentil no *Jornal da Bahia*, edição de 05 de setembro de 1970. A atitude revela equívoco por parte do representante da SBAT, tal a ingerência nos processos criativos do diretor.

Esse teatro itinerante não descarta o acaso das curvas, freadas, ladeiras, paradas súbitas, que interferem na luz, no som, nas marcações. Mas, não se trata de um trabalho de improvisação. Para Athenodoro Ribeiro, a encenação é fruto de "um trabalho longa e cuidadosamente elaborado, no qual o elemento fortuito desenvolve um jogo de imprevistos previsíveis" (Jornal da Bahia, 4 e 5.10.1970). O fato de o espetáculo ser dirigido a um número pequeno de espectadores não torna a experiência um teatro elitizante, afirma o responsável pela criação.

Sobre o trabalho de ator, vejamos o depoimento de Carlos Ribas:

> [...] estou completamente na minha como um louco. É o meu maior trabalho porque o maior é sempre o que a

---

[81] ELENCO: Carlos Ribas (Antonino Barnabé). EQUIPE TÉCNICA: Altino (Adereços), Paulo Piteco (Iluminação), Raimundo Matos (Maquilagem), Agnaldo Ribeiro (Música), Lúcio Mendes (Produção, Fotos e Cartaz), Athenodoro Ribeiro (Direção).

[82] Instituição hospitalar baiana para internamento de deficientes mentais.

> gente está fazendo. Por agora, o "Diário de Um Louco" é a coisa mais importante. Começo cada espetáculo usando uma roupa que ninguém veste mais. Tiro logo no princípio e apareço com uma roupa atual. Legal é a maquiagem: uma bandeira da Espanha no rosto e óculos escuros, além de uma coroa maravilhosa. A maquiagem, porém, vai ser destruída em cena, na progressão da loucura. O monólogo do louco está pronto, agora quero estabelecer o diálogo com o público.

A censura, no seu processo de apagamento, impede que o ator Carlos Ribas mostre o mergulho que fez no universo de Gogol-Rocha Filho. O espetáculo não é liberado e o empreendimento é interrompido. É uma experiência frustrante para toda a equipe, principalmente para o intérprete. Ao rememorar o acontecimento, Ribas traz à tona um dado relevante para a compreensão do período: "Na verdade, o que aconteceu nessa época com relação à proibição, não foi nem tanto a coisa do texto nem da ousadia da encenação, *mas foi uma entregação. Na verdade nos entregaram, a mim e ao Athenodoro, para a Polícia Federal*" (grifo meu). A repressão gera a delação e fere princípios fundamentais dos direitos humanos.

No mesmo ano, durante a Semana Santa, o Teatro Vila Velha programa uma série de espetáculos, entre os quais *Eis o Homem*, dirigido por Luciano Diniz com atores do grupo comunitário As Begônias, que resultou em repressão explícita. Para o lançamento do espetáculo, realizou-se uma *performance* pelas ruas da cidade. Consistia tal evento de um cortejo, no qual os atores saíam da Escola de Teatro levando grandes rosas de papel crepom confeccionadas por Tia Cota, funcionária da instituição. A procissão dirigia-se à praça Castro Alves, onde se daria a entrega das flores para a Dama de Roxo, figura das mais expressivas das ruas de Salvador. No percurso, "a polícia não gostou muito da nossa *performance* e nos deteve durante um curto período, mas, mesmo assim, o espetáculo foi feito com três apresentações", informa Ribas.

Em 1971, *Diário de Um Louco* volta a ser ensaiado com o ator Otoniel Serra. Lúcia di Sanctis assume a produção, anteriormente sob a responsabilidade de Lúcio Mendes. Finalmente, Athenodoro Ribeiro coloca nas ruas o ônibus-palco, alinhando-se aos que explodiram o espaço cênico com as aberturas proporcionadas pelas experimentações praticadas ao longo do século XX. Portanto, não há novidade na realização do diretor baiano. Acreditar que o espetáculo é "totalmente novo, a experiência inédita" (A Tarde, 26.08.1970), em virtude do uso do espaço para além do palco italiano, é não olhar para os momentos de ruptura na cena teatral que se dão no interior do século XX. Essa atitude revela ingenuidade ou então estratégia para divulgar um trabalho ideado de forma criativa, instigante nas relações entre o atuante e o público, acontecimento que, para Salvador, significava transgressão.

Ao moldar o espaço em função dos seus interesses e da concepção que urdiu para o texto transposto para a cena móvel, Athenodoro Ribeiro soluciona, de maneira inventiva, a construção da realidade cênica na qual um louco, saído do hospício, toma um ônibus e faz com que os passageiros conheçam seu drama. Oferece-se ao espectador baiano mais uma oportunidade para que deixe de fingir "polidamente durante duas ou três horas que não estava existindo; que se deixasse seduzir ou comover por uma ficção que ele, não menos polidamente, devia fingir estar tomando por realidade", observação de Roubine (1998, p. 117) que se conjuga aos propósitos do baiano Ribeiro, ao falar sobre o público diante do espetáculo itinerante: "ele julga e participa e o ator está preparado para reagir conforme a platéia e mesmo julgá-la". (Diário de Notícias, 29.09.1970) Ribeiro define a experiência como "Teatro do Movimento", mas não aprofunda a questão. Vejo, no entanto, afinidades com as definições de Peter Brook (1970) sobre as formas que se opõem ao "teatro morto". O encenador inglês, ao descrever essas configurações vitalizantes para a cena, define-as como "teatro sagrado" (Artaud e Grotowski), a experiência do "Invisível-Tornado-Visível" (BROOK, 1970, p. 39), o "teatro rústico" (Brecht), próximo do povo e do real em sua construção popular. (BROOK, 1970, p. 65) Por fim, o "teatro imediato" (BROOK, 1970, p. 102), encontro do público com a encenação, cujos elementos constitutivos da cena, embora evanescentes, provocam imagens, sensações, reflexões e conexões nos espectadores, "em termos simbólicos, laços de união" (BROOK, 1970, p. 135), imprimem "fogo na memória". (BROOK, 1970, p.145) No "teatro em movimento" de Athenodoro Ribeiro, Carlos Ribas e Lúcio Mendes ecoam, de maneira transculturada, idéias gestadas em outras ribaltas, se não em transe, pelo menos em transição.

A luz dos refletores cai nesse final de ato, marcando a transição para o próximo. A cena, no entanto, não perde a energia. Se a função do historiador, na ótica de Walter Benjamin, é manter essa força, transmitindo os "bens culturais" de geração em geração, impedindo que eles diminuam "sua eficácia subversiva, ao ser remanejada pelos poderosos, ou desapareça, condenando o homem à amnésia e inibindo a redenção do passado" (ROUANET, 1987, p. 113), o pano de boca mantém-se aberto na rememoração crítica desse passado ainda tão próximo, descrito de forma a restituir-lhe a espessura de objeto "bruto", especial, inconversível, imagem tomada de Gagnebin. (2004, p. 10) Nesse sentido, manifesto uma atitude ativa, ao retirar das ruínas, a todo transe, os pequenos e os grandes acontecimentos, para salvá-los do esquecimento, prática vivenciada também pelo colecionador. Essas lembranças, aqui reconstruídas, bebem no presente e dele retiram a força para dar voz aos vencidos. Ao escavar as ruínas expostas em cena, indico que não há vazio cultural. Da cena em transe, retiro os entulhos, os detritos, as sobras, os trapos, as tramas, os fragmentos e as transas, para evidenciar o que se fez de criativo, de transgressor, de subversivo – o leite tirado das pedras –, que manteve o teatro e os artistas vivos.

Quinto Ato

Navegar é Preciso, Viver Também

A barca da transa chegou
A barca pintou e bordou
A barca transou nem parou
Já vai partir
Por outros mares da loucura vai
Ela fatura e sai
E nunca vai chegar
Sem praia segura no mar dessa multidão
A barca procura em vão
A barca não pode parar

Caetano Veloso

Cena 1 – Teatro de grupo sob a força dionisíaca

A cena teatral, nos anos de 1971 e 1972, faz ecoar as contradições, as ambigüidades, a polifonia da realidade sob o governo triunfalista do general-presidente Médici. O dilaceramento das instituições e dos grupos que se opõem ao centralismo que dita normas a partir de Brasília é um fato inequívoco. Os grupos que deixam de lado a luta pelas palavras e optam pela luta armada sofrem baixas e são cada vez mais encurralados, embora se mantenham firmes no desejo de tornar o país um lugar menos injusto. Justifico a afirmativa ancorado no depoimento de Dilma Vana Rousseff, ao rememorar sua passagem pela guerrilha:

> A gente tinha uma imensa generosidade e acreditávamos que era possível fazer um Brasil mais igual. Eu tenho orgulho da minha geração, de a gente ter lutado e de ter participado de todo um sonho de construir um Brasil melhor. O que nos caracteriza é ter ousado querer um país melhor. (Folha de S. Paulo, 22.06.2005)

Esse projeto político de tornar o país melhor estrutura-se e toma forma na década de 60. Fruto de um processo envolvendo marchas e contramarchas, as propostas da esquerda brasileira mostram-se ora significativas, ora equivocadas, até serem estilhaçadas no horizonte verde-oliva de 1964. O torniquete de 1968 – o AI-5 – e as divergências entre as diversas colorações no interior dos partidos e organizações de esquerda terminam por conduzir um representativo grupo de homens e mulheres para uma ação política não conformada. Mas, nos primeiro anos da década de 70, é visível o enfraquecimento dos grupos guerrilheiros, com o extermínio de muitos dos seus membros. A morte de Lamarca, no interior da Bahia, reafirma o projeto governamental de acabar com os focos dissidentes. Para a esquerda enfraquecida, tal acontecimento é um abalo difícil de ser absorvido, dada a fragilidade da situação vivida por Lamarca e seus companheiros no sertão baiano.

As palavras parecem não dar conta das tensões. As reações vão se tornando extremas, tanto na guerrilha quanto no "desbunde", comportamentos que se afirmam como negação do *status quo*. No teatro, manifestam-se como oposição à arte realista, ao discurso engajado. Em maio de 1970, o crítico Décio de Almeida Prado (apud DIAS, 2003, p. 47) sinaliza as forças em declínio e as que passam ao primeiro plano na cena teatral. Perdem força "o teatro psicológico; o filosófico; a carpintaria teatral; a habilidade técnica". Caem para o segundo nível "o teatro político (como pensamento coerente e organizado); a distinção entre ator e espectador; o racionalismo; o teatro concebido como literatura". Esse arcabouço posto em questão dá lugar a outras estéticas. Na hierarquia do crítico paulista, elas ascendem configuradas nas idéias de Antonin Artaud e Grotowski. Consideram-se:

> [...] a nudez [...] como desnudamento total da personalidade; o erotismo e a perversão do sexo; as formas teatrais não-ortodoxas; a mímica corporal; a improvisação; a conspurcação dos dogmas; o teatro entendido como espetáculo; os valores vitais, românticos; o misticismo difuso, não consubstanciado em doutrinas fechadas. (PRADO apud DIAS, 2003, p. 47)

Pelo exposto, verifica-se o declínio do verbo ou sua relativização na cena. É como se as palavras estivessem mortas, o que não evidencia a

falta de idéias, antes aponta para a necessidade vital de se encontrar outras formas comunicacionais no social, no político, nas artes, para dar conta da intensa repressão e da vida institucionalizada. Essas formas emergem na cena teatral e na cena cotidiana. Tanto em uma como na outra, adensam-se as afirmações da subjetividade e do corpo como elemento expressivo, comunicante, político. Afirmam-se as emoções, o mundo sensível a desembocar no desregramento dionisíaco, que especula a vida "incendiada pela imaginação excitada e pela loucura". (MACIEL, 1978, p. 53)

A atmosfera contracultural, evidenciada desde a década de sessenta, encorpa-se nos anos que se seguem, mostrando-se forte em meio às manifestações do aparelho repressor. A potência dionisíaca se faz sentir, não apenas na cena ritualizada do teatro, mas nos acontecimentos que se manifestam como fenômenos sociais. Estribado nas reflexões de Maffesoli (2005), acerca do retorno das forças dionisíacas como paradigma para o enfrentamento da "unidimensionalidade econômico-tecnocrata", percebo no teatro feito na Bahia uma forte consonância com os significados que o deus multifacetado indica, não fora ele divindade a quem o teatro consagrou-se nos primórdios da sua existência grega. Essa rede de significações possibilita um repertório que chega à cena pela representação simbólica de idéias, intensamente presentes na corporeidade e na gestualidade, na visualidade e na sonoridade que fazem a cena mergulhar em uma outra perspectiva. Viés que não aquele conformado nos limites de um teatro humanista universalizante, cujo modelo é o do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que em Salvador teve seu espelho na Escola de Teatro. Afasta-se também da linha do teatro político-popular tão a gosto dos grupos Arena e Opinião, com os quais dialoga o soteropolitano Grupo dos Novos e seu animador João Augusto.

A presença da "loucura", da sensualidade e do "orgiasmo" dionisíaco coletivos dá-se nos desregramentos inaugurais da cultura *hippie*, que, se não chega contaminar setores populares, arregimenta extratos da classe média e da burguesia. Mas, considerando-se o pensamento maffesoliano[83], os setores populares não estão imunes aos eflúvios emanados dessa potência, já que a "urgência do sensual [...] permanece como fundamento de toda ética popular. (MAFFESOLI, 2005, p. 17) Portanto, vislumbra-se nos anos setenta um projeto que acredita que as coisas devem ser transformadas no mundo, com a imediata substituição dos velhos padrões de violência e ódio e a reabilitação do sexo, cuja repressão é a causa de todos os males. Esse ponto de vista é defendido por Judith Malina e pula das pági-

[83] O eminente sociólogo, olhado de esguelha por alguns de seus pares, apóia-se nos estudos de Vilfredo Pareto para ajuizar sobre o orgiasmo como força que "desdenha do *projeto* econômico e político" que teima em anular a alegria e o "jogo da paixão" para afirmar o primado da racionalidade, afastando de sua concepção de mundo o mito, o imaginário e o sonho, elementos considerados alienadores.

nas do seu diário[84]. Ao escrevê-lo, quando prisioneira, juntamente com os outros membros do Living Theatre, pelo Departamento de Ordem Política e Social de Belo Horizonte (1971), a companheira de Julian Beck não se furta a argumentar: "O sexo é puro, o corpo é santo. Nada existe neles para se sentir vergonha e repulsa."

Fazer teatro é pensar o mundo. E os artistas brasileiros cumprem essa premissa, ao lidar com as questões que palpitam no tempo e no espaço em que vivem, representando no palco os temas significativos vividos na cena social: desrepressão, liberação, vitalismo corporal, androgenia, multiculturalidade, entre outros, para contrapor-se ao "moralismo produtivo, uma característica presente nos partidos de direita e de esquerda". (MAFFESOLI, 2005, p. 31) O fazer teatral é contaminado por essas idéias e os artistas, para concretizá-las, já não precisam dos grandes esquemas de produção nem dos espaços oficiais para manifestarem a sua arte. Delineiam-se, então, os trabalhos de agrupamentos comunitários que logo recebem o nome de "teatro de grupo", da mesma forma que na cena social aparecem as comunidades, um jeito de se reinventar a família.

Em Salvador, onde a estrutura empresarial não se mostra tão definida dentro do modelo do chamado "teatrão", o aparecimento dos grupos pode indicar, à primeira vista, uma atividade diluída, já que não há, na totalidade, oposição ao esquema da empresa. Aparece, no entanto, um arcabouço de temas e práticas presentificadas pelo teatro de grupo, associação que se desenvolve pela década de setenta com características de vida comunitária, bem diferente do exercício dos grupos que se firmam na década anterior, como o Grupo dos Novos, a Companhia Baiana de Comédia, o Teatro de Arena da Bahia, o Grupo Época, entre outros. Para melhor compreensão dessa configuração grupal, retomo Mariângela Alves de Lima (1979-1980, p. 48):

> Muitas vezes o grupo é uma casa, um lar, uma família, um porto relativamente seguro. Mas não é e não pode ser, pela semelhança entre os indivíduos que o constituem, uma amostragem das variações que ocorrem à sua volta. Todos os grupos que se formam nesta década têm como ponto de partida, e isso é óbvio, alguma identifica-

[84] O diário de Judith Malina foi publicado pelo *Diário de Notícias*, nas edições de 12 a 20 de agosto de 1971, em Salvador, provavelmente transcrito do jornal *O Estado de Minas*. Ocupando páginas inteiras do jornal, *O Diário de Judith Malina na Prisão* é peça importante para se conhecer um dos momentos absurdos da repressão aos artistas pelos órgãos governamentais. Além disso, possibilita diversas leituras. Mostra de que maneira os órgãos de segurança trataram o grupo, principalmente seus membros mais expostos à mídia – tratamento bem diverso do reservado aos presos brasileiros acusados de subversão. Sabe-se hoje que a acusação de tráfico de droga e de subversão não se sustentou, visto que a maconha encontrada na casa em Ouro Preto, sede do Living depois da impossibilidade de trabalhar com o Grupo Oficina, foi "plantada" por agentes de segurança, apoiados também na campanha alimentada por um padre local. Os estrangeiros participantes do Living Theatre foram expulsos do Brasil por ato presidencial e os brasileiros, liberados por *habeas corpus*.

> ção entre os participantes. Juntar-se ao grupo significa também construir uma cidadela onde o ataque e a defesa são planejados estrategicamente, mas onde a sólida realidade do cotidiano contribui para alicerçar um refúgio imune às tempestades do mundo exterior.

Os artistas que se reúnem para fazer teatro debaixo desse guarda-chuva querem dizer o que pensam e sentem de forma sincera e muito próxima do público. Mostram-se, emocionalmente, sem a artificialidade do teatro que condenam e negam. *Amar Amargo*, espetáculo de Deolindo Checcucci, condensa em seu despojamento cênico os princípios que o "teatro de grupo" passa a defender: a espontaneidade com que os atores se lançam em cena, a ênfase no movimento corporal, o rebaixamento da palavra, embora utilize Fernando Pessoa como guia. O poeta "sintetiza uma consciência mutante da tribo". (Jornal da Bahia, 09.01.1971) Os propósitos estruturadores do trabalho indicam o caminho perseguido por artistas que se voltam para outra prática teatral. Essa ação se afasta do teatro centrado na força da palavra nos moldes tebeceanos, por exemplo, ou stanislaviskianos, que a Escola de Teatro da Universidade da Bahia cultivou nos seus primórdios, ou então de denúncia social como meio de conscientização das massas.

Para Checcucci, *Amar Amargo* surge das conversas entre os participantes, não é uma "uma coisa definida de princípio. Ele foi surgindo à medida que o trabalho ia se desenvolvendo". E, completando seu pensamento, o jovem diretor conclui:

> Sempre tive vontade de realizar um espetáculo nesse esquema, reunindo vários artistas, discutindo-se o ponto de vista de cada um, as experiências, as proposições, na integração de um todo. Não quisemos fazer a apresentação no palco de um teatro porque nosso trabalho não tem um sentido de espetáculo e sim de laboratório. Daí nós recusarmos os esquemas tradicionais de apresentação. A característica da nossa pesquisa é a simplicidade, o despojamento. Recusamos o artificialismo, o formal, o certinho. (Jornal da Bahia, 09.01.1971)

Para Bisa Junqueira Ayres, o excelente espetáculo não se mostra "tão pobre e tão simples" como seus criadores afirmaram durante sua concepção. A jornalista realça o despojamento da cena, o desnudamento do supérfluo, do óbvio e do convencional. Sua crítica aponta para a naturalidade com que *Amar Amargo* se constrói, "como uma improvisação, mas uma improvisação a que os atores se capacitam depois de meses de laboratório" (Jornal da Bahia, 16.01.1971), mostra de um método de trabalho distante do convencional.

O colunista do *Diário de Notícias* Jurandir Ferreira não comunga com Ayres. Em sua apreciação (17.01.1971), afirma que a "excessiva movimentação física e a expressão corporal, a repetição dos tipos de movimentos executados, os grunhidos, zumbidos, berros, murmúrios e uivos, os focos de luz irritantes" provocam agastamento e cansaço no espectador, que não interage, já que os atores se comunicam física e emocionalmente entre si, mas deixam o público na condição de observador passivo.

Registro que tal fato não acontece com o espetáculo *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa*, dirigido pelo baiano, radicado em São Paulo, Antônio Carlos Arruda para o Teatro Grupo Experimental. O grupo faz curta temporada na igreja do Solar do Unhão. Nesse espetáculo, o público é provocado a sair da passividade e manter contato com os atores, resultando a encenação em uma festa. *Luxo, Som, Lixo ou Transanossa* toca de perto o público baiano que assistiu às poucas récitas em Salvador. Mas a presença do pessoal de teatro nos espetáculos significa interesse pelas provocações lançadas ao público, como na cena das fitas de cetim, que são desenroladas e terminam por unir os participantes, ou na cena do carnaval, em que atores e espectadores dançam, confraternizando-se ludicamente.

Esse ideário cênico contamina segmentos jovens. Sem ter vida longa nem atuação expressiva na cena teatral baiana, o meteórico Grupo Família Slams e The Bichos, reunido na Casa da Estrela, propõe-se a fazer *antiteatro*. Definindo seu espetáculo como "vivencial-circunstancial", seus participantes querem demonstrar "apenas que estão vivos". O elemento principal é o local onde residem: a casa na rua do Parque, na Boca do Rio, local da apresentação. Em *Peregrino da Loucura*, revela-se, conforme o grupo, a loucura de cada um. A descrição que o *Jornal da Bahia* faz da casa e de seus moradores indica em que ambiente se dá o ato teatral:

> A casa tem pinturas estranhas por todos os lados. Peças de artesanato de couro por todos os lados. Colchões e gente. Gente que parece estranha ou louca se comparada à gente chamada normal. São 20 pessoas "nunca se sabe ao certo, porque chega e sai gente, sempre", que veio da Alemanha, da Colômbia, da Argentina, de São Paulo, do Rio. (Jornal da Bahia, 29.03.1971)

Na visão do jornal, são jovens, ex-pintores, ex-repórteres, ex-atrizes que, cansados do que faziam, criaram uma comunidade. Vestem roupas estranhas, descritas como antigos paramentos religiosos, panos pintados simplesmente amarrados ao corpo. A reportagem não deixa claro se as roupas fazem parte do espetáculo ou do dia-a-dia da comunidade. Mas, seguindo o ideário da época, a dicotomia entre arte e vida não é levada em consideração e o espetáculo é uma maneira de "propor aos outros [...] a experiência

de suas vidas. As experiências que trouxeram do passado [...] e as que têm hoje". Esse ato teatral não tem hora para acabar nem texto, nem uma diretriz única. O grupo radicaliza proposições discutidas por teorias teatrais do século XX. Para seus participantes, que não se definem como *hippies* nem aceitam outros rótulos, o espetáculo gratuito é uma forma de mostrar que "são gente e que podem viver ao mesmo tempo dentro e alienada da sociedade de costume (sic)".

Outro grupo, atuando nos bairros, O Tijolo, inicia "uma nova experiência dentro do movimento de teatro na Bahia". (Diário de Notícias, 28. 07. 1972) De vida curta, logo desaparece do noticiário, mas nos momento iniciais envereda pela mesma trilha, querendo "dizer além do que não se pode dizer" (ALVES DE LIMA, 1979-1980, p. 71), o que faz seu diretor buscar recursos de linguagem para estabelecer a comunicação com o público fora do circuito, já que apresenta seu trabalho em auditórios de ginásios e colégios da cidade. Ainda que amador, O Tijolo vai ao encontro do que a cena propõe como novidade, da mesma forma que o espetáculo, proposto por Tony Vazquez, *Por que Morreu Sharon Tate?*. Nele, o diretor discute a questão das drogas, ao mostrar que a toxicomania não é um problema de cadeia nem de repressão violenta. O espetáculo, anunciado para uma única apresentação no Teatro Castro Alves, "é uma experiência de 'Living Theatre'", como anuncia o *Jornal da Bahia* na edição de 17 e 18 de outubro de 1971.

Partindo da premissa de que "o ator busca um acontecimento" cujo resultado, imprevisto, depende da interação entre os intérpretes e os espectadores, Athenodoro Ribeiro reúne Aristides Alves, Carlos Ribas, Diógenes Rebouças, Luciano Diniz, Lúcio Mendes e Marquinho Rebu. Com esse elenco, escolhido por afinidades eletivas, coloca em cena "uma experiência original, que dá continuidade ao trabalho do ônibus[85] [...], sendo que a comunhão desta vez é de pensamento e não de ator e platéia" pelo contato físico. *A Dança Oca*, título definitivo do espetáculo depois que a Censura proibiu *Eliucidez*, procura uma forma de contato com o público através das vibrações que emergem da cena, segundo o encenador. No depoimento para o *Diário de Notícias* (03.03.1972), o diretor nega a *participação ativa da platéia* e afirma que não há destaque para nenhum dos atores. O trabalho é centrado na "turma" que responde à dinâmica da proposta, "uma colagem de som-pesquisa (ruídos de avião, vento de Arembepe, som das ruas e tudo mais é apresentado)" tendo como guia *O Corvo* e *A Mansão do Terror*, contos de Edgar Allan Poe.

Ironicamente, Jurandir Ferreira afirma que *A Dança Oca* é um espetáculo "apresentado como um teatro de 'redenção, 'dionisíaco', onde o seu elenco dá o plá com marcações 'pra frente' e expressão corporal". (Diário de Notícias, 10.03.1972)

---

[85] Ver *Diário de Um Louco*, montagem realizada pelo diretor, tratada no capítulo anterior.

Na visada de Athenodoro Ribeiro, o texto não mede a exploração cênica de um espetáculo, aspecto que insere *A Dança Oca* no arcabouço das teorias teatrais em voga. A encenação independe do texto, embora este fortaleça o espetáculo. Na abordagem cênica do texto, o diretor não enfatiza as palavras como convém ao teatro sob critérios convencionais; coloca-se como porta-voz do autor, mas é ele, o encenador, quem deve agir: "Ele é quem sabe o que dizer ao público e a maneira de dizer", confirma Ribeiro. No laboratório, "palavra chata e abusada", segundo ele, o tema explorado pelo espetáculo deve ser consumido no mais alto grau de profundidade e não de gratuidade. Para isso, usa-se "o Corpo, a Cuca, todas as emoções e saber". Nas relações com os intérpretes, o papel do encenador é o de conscientizador de seus gestos e atitudes, "evitando menosprezá-los, mesmo quando estão abaixo da sua crítica". Mas "quando o ser cênico foge ao ritmo do trabalho, dispersando O ASSUMIR, aí, deve-se ser cruel [...] em defesa da compreensão e da totalidade". (Diário de Notícias, 24 e 25.06.1973) Premissas artaudianas perpassam o pensar-fazer do artista. Ainda que possa chocar, Ribeiro ameniza seu discurso, ao manifestar prazer em ver pessoas fazendo teatro e acata "a desordem interna de cada elemento, aproveitada para ser exposta cenicamente.. A virtude também", acrescenta na sua reflexão sobre o ator:

> Não deixar o Ser Cênico se Negar. Fazê-lo espelho onde reflete a imagem nítida do Público ou Espectador ou Observador. Transferindo e Transferidos [...]. Não mais necessidade do Ser Cênico em primeiro plano. Um só ator falará por mil, desde que sua condição cênica seja de SER (HUMANO) CÊNICO [...]. [Colocar] a prova sua capacidade física e mental. Buscar sua fraqueza e sua primarice aguda [...]. Não importa ser sério, ser contraditório ou ser antes de mais nada livre. Basta ASSUMIR visivelmente sua posição perante o público. Dar bandeira! (Diário de Notícias, 24 e 25.06.1973)

A citação exemplifica de maneira elucidativa a forma como o discurso se articula com uma lógica própria e recorrente naquele momento. A fragmentação e o caótico que saltam do texto não indicam inexistência de sentido. Athenodoro Ribeiro enuncia suas idéias utilizando-se de um jargão peculiar e se faz compreender. Essa postura vai disseminar-se no interior da contracultura, tornando-se objeto de censura por parte de Luciano Martins, que a vê como uma síndrome da alienação juvenil na época.

Os espetáculos comentados neste item, ainda que quantitativamente reduzidos, são exemplos, não conclusivos, de uma gramática que absorve os axiomas das novas tendências teatrais, como indica Marvin Carlson

(1997)[86]. Eles mostram a absorção de postulados que defendem, como pauta do teatro, propiciar uma experiência única na vida do espectador, na retomada da tradição Appia–Graig–Meyerhold, fontes inspiradoras para Grotowski, por exemplo. Para isso, o teatro coloca seus atores em estado de permanente exposição emocional, em estado persistente de transe, dissolvendo o ilusionismo em uma atitude de quebra das convenções, ainda que proponha outra convenção: viver a obra, fazendo "coincidir o momento vital do espectador com a manifestação teatral", na observação de Mariângela Alves de Lima (1979-1980, p. 50) para o ícone da época, a montagem de *Hoje é Dia de Rock*, de Zé Vicente, pelo Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. O ato cênico pretende o afastamento do "teatro literário" para se constituir como um rito, em que as imagens e as ações remetam aos arquétipos. Tais imagens e ações devem vir à tona por um intérprete "que utiliza a sua técnica para exprimir [conteúdos tirados] do inconsciente coletivo", como esclarece Carlson (1999, p. 422).

Ainda que em Salvador não tenha acontecido algo na dimensão da "cerimônia" do Teatro Ipanema, não foram raros os momentos em que se afirmou a necessidade de animar a cena artaudianamente, em um rito onde o "palco se liga à vida", seguindo a observação de Peter Brook (1970, p. 135). Os encenadores procuram fazer de suas manifestações cênicas um ato que atinge o público de maneira verdadeira, um ritual mágico.

Cena 2 – Outras poéticas na cena teatral baiana

A força dionisíaca presentifica-se em outras encenações que vêm à luz para afirmar o gozo, a alegria, o desnudamento, o papel alquímico da arte, o desbunde, a liberação da sexualidade, o rompimento com o discurso da lógica racionalizante que domina a direita e a esquerda e também a in(capacidade) de lidar com a repressão. Nas dobras desse tempo de vigilante censura, e de violência comandada pelo aparelho estatal, avulta-se a necessária construção de identidades. Identidades estilhaçadas desde o golpe de 1964 e levadas ao paroxismo quando da decretação do AI-5. Constata-se

[86] Para melhor compreensão das teorias teatrais no decorrer do período tematizado por este trabalho, indico para leitura o capítulo 21 – *O Século XX (1965 – 1980)* do livro *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. No capítulo, Carlson traça um panorama multifacetado das correntes que embebem a cena teatral na pós-modernidade. As variadas tendências marcam a cena em transe e são absorvidas pela "gente de teatro" em um caldo impuro, já que se misturam, e por vezes se negam. Ao tomarmos as matrizes artaudianas, grotowskianas as maneiras como foram lidas pelos encenadores brasileiros, não retiramos do campo as teorias brechtianas, pelo contrário. Afirmo que essas teorias são assimiladas por diretores de diversas nacionalidades, que as colocam em prática não como uma cartilha, mas nas aberturas que elas possibilitam e nos contextos em que eles se encontram. As estratégias que utilizam para a realização das suas criações teatrais mostram a complexidade e as tensões pluralistas que aparecem no trabalho teatral. Localizo, no contexto baiano, a absorção desses códigos de maneira multifacetada. A apreensão se dá também de forma superficial ou então deglutida e recriada.

então a presença da figura do "louco" como significado da desrepressão ou da incapacidade de lidar objetivamente com a realidade, atitudes reveladoras da permanente procura a que se lançam os indivíduos. Busca-se desvincular a loucura de seu sentido patológico, para dar-lhe uma outra significação: genialidade, extroversão, liberação, transgressão, capacidade de elaborar pensamento desprendido da lógica cartesiana, trânsito entre a racionalidade e irracionalidade, conjunção entre materialismo e magia. Tudo isso "partindo pras cabeças", jargão da época que quer dizer *radicalizar*. Esse caminho que conduziu muitos sujeitos para o encontro consigo mesmo (ARAP, 1998) e com o todo social descambou também para a destruição da consciência e para a morte. Sem relegar os últimos ao esquecimento, morte da memória, fiquemos com os que, embora vencidos, lutam contra a unidimensionalidade do pensamento, não se furtando aos embates para afirmação de um projeto existencial e político experimental que traz para seu interior magia e política.

As artes não ficam insensíveis a esses temas. O teatro, nos seus processos alquímicos, possibilita o enfrentamento da questão. Muitos artistas enveredam pela senda que toma o "louco" como emblema de um tempo em que vigiar e punir é a norma para a construção de "corpos dóceis". Não é sem razão que o tema da "loucura" aparece com certa constância na produção artística nacional do período. Na canção *Conversação Entre João e Maria*, os autores Suely Costa e Tite de Lemos afirmam: "A loucura é sol que não deixa o juízo apodrecer". A frase ecoa na dramática interpretação de Maria Bethânia em *A Cena Muda*, *show* estreado em 1974, criação de Fauzi Arap–Flávio Império; também de Arap aponto o belíssimo *Pano de Boca*[87], em que a questão da loucura e suas relações com o fazer teatral é tratada como um dos temas que fulguram no texto.

A atitude provocadora, debochada e depravada dos "loucos" respalda-se nas reflexões artaudianas que se espraiam no espaço contracultural, da mesma forma que no ideário de Ronald Laing e David Cooper[88]. No jogo

[87] Texto reprografado, s.d. O espetáculo, estreado no Rio de Janeiro em 1975, dirigido por Antônio Pedro, e em São Paulo (1976) por seu autor, mostra os impasses de um grupo de teatro em crise. Retomando ficcionalmente a história do Grupo Oficina, Fauzi Arap traz para o palco os temas com os quais trabalho para lançar luzes sobre a atividade teatral na Bahia: o político nas malhas do poético, a absorção dos princípios teatrais defendidos pelo Living Theatre, a imersão nas propostas artaudianas e grotowskianas, o rompimento da barreira entre persona e personagem, a compreensão da junção arte e vida, o engajamento na contracultura, a negação desse ideário e a opção por um teatro de protesto, nacional e de esquerda, entre outros. Sobre o texto: conferir Mostaço. (1982, p. 153-162)

[88] Psiquiatras responsáveis pela difusão da antipsiquiatria, ao questionar as bases científicas e filosóficas que nortearam as teorias psicológicas que tomam o humano de forma isolada, o que vem a ser o "Eu dividido". Detendo-se nas relações de poder, a antipsiquiatria volta-se para as tensões e possibilidades existentes entre os sujeitos. Fortemente influenciada pelo existencialismo sartreano, a antipsiquiatria "enfatiza as relações humanas, procura compreendê-las desde as relações a dois, face-a-face, até as relações mais gerais, entre entidades e instituições sociais", como afirma João Francisco Duarte Júnior (1987, p. 33) em *A Política da Loucura: a antipsiquiatria*, onde discute os conceitos de normalidade e loucura, expondo seu pensamento e esclarecendo as idéias de Ronald D. Laing e David G. Cooper.

entre sanidade e loucura, repressão e liberação, vida e morte, afirmam-se sujeitos desejosos de romper com dogmas religiosos ou laicos, aprisionadores dos corpos tatuados pelo processo civilizatório, para vivenciar o cotidiano de maneira saudável. Nessa luta contra o aniquilamento, cria-se uma contracultura, uma maneira de preservar a vida, de "você se comunicar [...]. Manter a capacidade crítica que vai além do egoísmo da tua pessoa. Porque aí se inicia o relativismo", no dizer de Jorge Mautner. (Bondinho, 02 a 15.03.1972) Completando seu pensamento, o músico-poeta fala em um viver democrático "porque aí todos os processos de consciência mútua seriam compreendidos como transfusão dessa energia, pra inclusive, você aumentar a sua".

A cena emana uma polifonia de idéias e posturas. Na diversidade vão se impondo os códigos narrativos que procuram dar conta do inconformismo rebelde, e também da perplexidade diante da exortação – Brasil, ame-o ou deixe-o – instituída pelo governo Médici para varrer da face da terra brasileira seus filhos "desnaturados".

Na reduzida, mas variada, produção baiana dos primeiros anos da década de 70 configuram-se temas e formas diversificadas que se estruturam e se organizam pelas premissas de uma nova cena, grupal, ritual, urgente na vitalidade e no vitalismo do *carpe diem*.

Ao olhar as encenações de *O Marinheiro*, poema dramático de Fernando Pessoa encenado por Carlos Ribas; de *Electra*, de Sófocles, com direção de Luciano Diniz; de *Dotô Roda sem Título*, reunião de textos de Molière (*O Médico Volante*) e Martins Pena (*Comédia Sem Título*), adaptados e dirigidos por Haroldo Cardoso; de *Rosarosae*, de Nelson Araújo, sobre textos latinos, e de *Jesus Cristo*, auto de Natal, do cineasta Antônio Calmon, proibido pela censura antes de ser levado à cena em praça pública, identifico na polifonia de suas construções os elementos vigorosos de pesquisa da linguagem, consoantes com os experimentos mais audaciosos da cena contemporânea. Aqui e ali, cada um desses espetáculos prefigura rompimentos com a tradição ou faz releitura dela. Ao incorporarem uma variedade de novos recursos expressivos, estabelecem pontes ou rompem com as estruturas formais do realismo para a comunicação com seu público.

O Marinheiro vai para a cena como resultado do trabalho que se estrutura para além da rigidez que separa hierarquicamente o diretor dos atores. Para Ribas, romper tal esquema é vital para a organicidade do espetáculo e uma "experiência nova para o teatro na Bahia". Traduzir em imagens o universo pessoano é preocupação do grupo, mas a postura não é a de quem deseja a inovação nem a ilustração de correntes de interpretação, como informa a matéria publicada na *Tribuna da Bahia* (16.10.1971), no dia seguinte à estréia. Para o elenco, cada ator é responsável por criar a sua marcação ou esquecê-la, deduzindo-se daí que, durante a representação, o improviso é componente estruturante do espetáculo, requerendo dos intérpretes disciplina e entrosamentos necessários para o desenvolvimento do poema dramático.

O texto-poema, originalmente concebido para desenrolar-se em um quarto de castelo onde três donzelas velam uma quarta, é transferido para o interior de um barco. Conforme a descrição do jornal, inicialmente um dos atores, o que faz o Marinheiro, aparece por trás das cortinas e "serenamente dialoga com a platéia, fala da luz, da cor do espetáculo e sai". Em seguida, impulsionados pela música e pelo texto de apresentação, os atores caminham para a embarcação, sobem nas torres, acendem velas e dão continuidade à cerimônia cujo foco é Fernando Pessoa.

Carlos Ribas e seus companheiros investem no despojamento cênico para evidenciar o pensamento poético de Pessoa. Conforme a *Tribuna da Bahia*, o ritmo do espetáculo "lembra as ondas do mar e, à proporção que a maré começa a balançar o navio, acelera a definição dos personagens *que deixam, às vezes, de ser personagem-ator para evocar Ribas, Paula, Gadelha, Lúcia e Aristides*" (grifo meu). Essa mudança não compromete o desenvolvimento da ação dramática nem indica o distanciamento brechtiano. Tal artifício, afastamento da máscara para mostrar a personalidade, está no campo das propostas do *desnudamento do ator* diante do público, ainda que escudado no texto lírico-metafísico de Fernando Pessoa. Essa tendência, apontada ao longo da escrita, retorna para afirmar as transas da cena em transe, tangenciando a comunhão com o poético e o metafísico, como deseja o grupo que encena *O Marinheiro*.

Na pauta das suas proposições cênicas percebe-se a vontade de provocar no público mudanças perceptivas, exigindo-lhe outra forma de agir como receptor do ritual pessoano. Para os artistas, tal atitude obriga o espectador "a permanecer em estado de alerta como homens ou de contemplação como deuses". Assim, o pensamento do poeta "sai do centro do palco, vai até o espectador e depois volta para cumprir um dever inadiável – do silêncio". Para o grupo, esse princípio gera "recolhimento [...] pois representa o ponto limite para mergulhar o público no 'sonho'", indicador dos códigos que regem a encenação: a magia do teatro embebe-se de misticismo; a cena afasta-se do realismo; a comunicação se dá pela comunhão. As músicas de Caetano Veloso, dos Beatles e dos Rolling Stones somam-se aos efeitos de folhas caindo e água correndo, elementos que se juntam para traduzir as imagens simbólicas incorporadas na peça para aguçar os sentidos. Conforme os criadores do evento cênico, "o azul da iluminação pode sugerir céu, mar, inocência ou *simplesmente teatro*" (grifo meu). Em um espetáculo de forte apelo sensorial, respingado pela "mística" artaudiana, mostrar que o que se faz é "simplesmente teatro" é remetê-lo à racionalidade brechtiana. Essa junção de opostos é uma tendência detectada no período e encontra respaldo nos desafios da contracultura.

Empenhados em renovar a linguagem teatral, os artistas soteropolitanos procuram alternativas; as experimentações sucedem-se na cena baiana. As encenações são guiadas pelos propósitos questionadores do teatro enquanto representação, insuflando-se de sopro vital. Na multiforme cena e nas varia-

das soluções encontradas para conceber o fenômeno teatral, detecta-se a postura que investe suas forças em uma prática que se afasta de um sistema teatral exaurido. Na concreção de suas idéias, os artistas identificados com as transas da contracultura procuram provar que, no teatro, a relação direta entre dois grupos – palco-platéia – é viva.

Apostar na transformação dos velhos hábitos teatrais e sociais é um lema que rege a ação criadora dos grupos. Não é sem razão que Bisa Junqueira Ayres, ao escrever sobre a passagem do Grupo Oficina por Salvador (1971), afirma: "o que eles propõem é a transformação da mentalidade média por um processo cultural. Lutam para que este homem contemporâneo, subdesenvolvido, castrado pela massificação [...], embutido na sua acomodação ressuscite o seu grito silenciado". (Tribuna da Bahia, 05.06.1971) Esse propósito aparece sob diversas colorações nos agrupamentos teatrais e prefigura que a relação ator-público é mediada pela vontade de responder ao momento em que se vive. Portanto, assentada no real. Essa postura reflete a tendência que circula no cenário ocidental no intuito de romper com os códigos, as convenções e os próprios fundamentos da linguagem do teatro sejam históricos ou filosóficos.

Outro espetáculo a enveredar pela senda do poético é a montagem de *Electra*[89], de Sófocles, por Luciano Diniz. Nas primeiras reportagens anunciando o evento, percebe-se no discurso da equipe idéias fora do contexto do teatro tradicional. Em 21 de outubro de 1972, a *Tribuna da Bahia* grafa o seguinte título em uma de suas matérias: *Electra: existe o lado místico d'obelo* (sic) e o teor da reportagem gira em torno do elenco de jovens atores. Evidencia-se no texto a polêmica que a matéria pode gerar pelo fato de centrar o foco nos elementos que fazem o Coro da tragédia, em detrimento dos atores responsáveis pelos papéis principais, invertendo-se a hierarquia do teatro. Ao falar sobre o processo de encenação, os jovens atores ressaltam temas indicadores do terreno em que se estrutura o trabalho de Luciano Diniz: laboratórios de interpretação, exercícios corporais, espaço para intervenção dos atores, ressonâncias de criação coletiva. Esses atores reconhecem a importância do trabalho grupal. Assim se expressa Fred Matos:

> Bom, o relacionamento entre os atores é realmente o mais importante, como é importante em qualquer função de um trabalho de equipe. Já tivemos momentos de estremecimento e momentos de grande solidariedade e cari-

[89] ELENCO: Armindo Jorge Bião (Clitemnestra), Carlos Ribas (Electra), Pedrinho Karr (Crisótemis), Diógenes Rebouças Filho (Orestes), Carlos Eduardo Lima (Egisto), Marquinhos (Corifeu), Fred Matos (Preceptor e Coreuta), Bráulio Alves (Preceptor e Coreuta), Aristides Alves, João Osmário Filho, Beto Monteiro, Elisinho Batista (Coreutas). EQUIPE TÉCNICA: Caetano Veloso (Música), Peter Boom (Figurinos), Marcos Gavazza (Cartaz e Programa), Marcos Maciel, Aristides Alves e Edu (Fotografias), Cláudio Barreto (Iluminação), Aroldo Ribas (Confecção de Cenário), Elza Ribas (Coroas), Rita Maria Leite (Produção Administrativa), Carlos Ribas (Produção Executiva), Luciano Diniz (Direção). Estréia: novembro de 1972.

> nho, mas o cômputo total, o elenco, é uma grande família e destas que não brigam muito. (Tribuna da Bahia, 21.10.1972)

Os laços entre os atores são reforçados pela intimidade gerada não apenas por integrarem o elenco, mas pelo fato de alguns intérpretes viverem "numa forma de vida comunitária", conforme o ator Marquinhos Rebu, uma característica vivenciada no período.

Sobre os caminhos que percorre para a construção da personagem Clitemnestra, Armindo Bião fornece pistas para a compreensão dos processos interpretativos utilizados por Diniz. O intérprete afirma que aplicou toda a sua integridade de artista – sua formação – na elaboração do corpo cênico. Sua construção envolve do "som (ruído do corpo, roupa respiração e voz) ao movimento (do corpo e da cena) maneira de estar em cena, procurando motivar o espectador em todos os décimos de segundo do tempo cênico" de forma singular e inusitada.

Além dos "exaustivos" laboratórios, o elenco foi submetido a exercícios de ginástica calistênica, lançamento de dardos, levantamento de pesos e corridas para revelar a expressividade do ator e a exploração dos seus recursos corporais em cena. Ao compor o elenco somente com homens, escolha que remete aos elementos fundadores do teatro, Diniz dá viés histórico a sua montagem de *Electra*. O espetáculo ritual impregna-se de referências conhecidas sobre espetáculo grego: o cenário apresenta a entrada e a saída da cidade, à esquerda e à direita, respectivamente, e a do palácio, ao fundo; máscaras são utilizadas pelos atores e também coroas de louro, alusão aos que se destacavam na urbe grega.

Luciano Diniz afirma pretender seu espetáculo como uma reconstituição, "não somente do caráter teatral como também o ritual que havia nesta época no teatro grego, como oposições". (Tribuna da Bahia, 28.10.1972) Interessa ao diretor o caráter ritualístico "porque sendo as tragédias parte do culto a Dionísio, é basicamente um culto à fertilidade". Ao se posicionar sobre a escolha pelo teatro de Sófocles, Armindo Jorge Bião esclarece opção indicada pelo texto: "a luta do homem pela constatação do seu destino". Diniz adianta que a tragédia reflete "a nossa situação que não permite muitas saídas, isso em vários níveis, do ecológico ao existencial". Para colocá-la em cena, o diretor afirma tomar a circularidade que vê no texto para transformá-la em imagens concêntricas. A estrutura circular é direcionada no sentido da ritualidade e da reconstituição, no corpo do ator, de figuras de esculturas gregas, "sobretudo de Fídias". Na condução do elenco, Diniz se mostra aberto à liberdade de criação dos atores, manifesta a partir das referências oferecidas, "que podem ser teatrais ou musicais, ou de estatuária, ou cinematográficas ou poéticas [...]. Buscando o sentido sagrado grego do corpo". Diniz parte da anulação dos gestos, do rosto, para reconstituí-los com base na estatuária grega. Na cena em que Electra fala "Ah, Niobe, toda sofrimento",

o intérprete assume as formas da Niobe, do Museu das Termas, em Roma. Na seqüência da oração de Orestes, o ator vai buscar inspiração em uma estátua de bronze de um jovem orando, pertencente ao Berlin Museum.

Ao ser apresentado para a imprensa e convidados, o espetáculo encontra dificuldade em comunicar-se com o público, como atesta a matéria da *Tribuna da Bahia* (04.11.1972):

> Pelo que mostraram, a peça é de difícil compreensão para o público baiano e tem excessiva preocupação em valorizar recursos corporais em detrimento do texto, que na maioria das vezes é ininteligível devido à movimentação e barulho dos atores em cena.

O autor da crítica não se dá a conhecer, mas aponta outros problemas na encenação: a duração da peça e o alto teor dramático, exigindo um trabalho de interpretação uniforme e coerente, "não alcançado por todos os atores de 'Electra', que no fim da peça tornam-se caricaturas do trabalho que se propuseram fazer", ou seja, a reconstituição dos ritos da Grécia Antiga. Em sua avaliação, alude à autovalorização dos intérpretes, "mais preocupados em contorcer o corpo do que explicar a mensagem de 'Electra' e suas implicações na vida humana".

Na minha ótica de espectador, ainda que *Electra*, na visão cênica de Luciano Diniz, apresente problemas, o espetáculo povoa o imenso palco do Teatro Castro Alves de imagens inquietantes, de intensa beleza visual, indicativa de uma teatralidade nova. A procissão inicial, quando o elenco conduz uma coluna para o centro do palco, depositando-a sobre o pedestal, faz referência ao cortejo falofórico em homenagem a Dionísio. Essa imagem impregnada de significados é visualmente forte como construção cênica: tônica da encenação. Mas, ao apostar suas fichas em um formalismo que se esgota pela repetição das imagens e pela utilização excessiva de signos corporais em detrimento do trabalho vocal, o trabalho de Luciano Diniz perde a densidade almejada. Entretanto, inscreve-se como um exemplar da tendência renovadora que se apossa dos artistas, ávidos de liberdade para criar e encontrar respostas para os impasses do teatro e da vida.

No ano seguinte, *Electra* ainda repercute na imprensa. Em longo artigo publicado pelo *Diário de Notícias* (20 e 21.05.1973), Luciano Diniz retoma pontos alusivos à montagem, como, por exemplo, a utilização do grande palco do Teatro Castro Alves:

> [...] procuramos então dentro dessa monstruosa arquitetura do t.c.a. (sic) construir o glorioso de dionisius (sic) – não por um culto clássico – pelo contrário, a aparente modernidade deste é muito menos informativa que a se-

> renidade clássica do outro [referências ao Teatro de Dionisius] mesmo desfigurado pela ação do tempo e dos homens. Criamos um espaço paisagístico complementar de um teatro grego com as convenções que o moderno pode dispor – luzes, ciclorama, espaço total do palco, avanço para a platéia, diminuição dos limites.

Ao escrever sobre *Electra* na Bahia, o encenador afirma que foi "um experimento experimentado", espetáculo gerador de respostas em variados níveis, "desde o débil mental que chamou marquinhos (sic) de galinha na estréia à redescoberta da tragédia grega". Declara também sua preocupação em formar uma nova consciência no espectador, apoiado no pensamento de Louis Althusser. Segundo Diniz, para o filósofo francês, essa consciência é vista como inacabada,

> [...] como toda consciência, mas movida por esse inacabamento mesmo, essa distância conquistada, essa obra inesgotável de crítica em ato; a peça é antes a produção de um novo espectador, esse ator que começa quando termina o espetáculo, que não começa a não ser para acabá-lo, mas na vida.

Em *Surra* (1974), Luciano Diniz continua as experimentações cênicas, agora também como autor. Reunindo parte dos atores que estiveram em *Electra* e mostram-se identificados com a proposta de pesquisa afastada de uma prática ortodoxa, Diniz inicia os ensaios ao ar livre, "em matagais localizados na orla marítima", segundo o *Diário de Notícias* (03.08.1974). Objetiva com isso aproximar o elenco do local da ação: um matagal onde três atores e uma atriz se reúnem para ensaiar a peça *O Marginal do Sentimento*. Da mesma forma que rompe com o enclasuramento da sala de ensaio, o grupo exercita-se na prática da yoga, na arte da esgrima e de outros exercícios físicos. A improvisação, meio para atingir os resultados cênicos, desenvolve-se a partir do envolvimento do intérprete com os quatro elementos – ar, terra, fogo e água. O texto é recriado no contexto da improvisação. O grupo pretende com *Surra* trabalhar a idéia de aproximar teatro e vida. A "estrela" é o próprio teatro e "a única verdade, a própria vida", afirmam os participantes. O exercício meta-teatral de Luciano Diniz provoca Matilde Matos. Desejosa de ver em cena uma lógica racional que dê conta do conteúdo e torne-o mais explícito para o público, Matos faz restrições a *Surra*. Mas, em um ponto, posiciona-se favoravelmente: nota a ausência de qualquer "vulgaridade", "canastrice" e "falsidade" na proposta. Tais elementos são visíveis nos espetáculos mostrados em Salvador pelas companhias visitantes, observa a colunista do *Jornal da Bahia*. A observação não se perde no passado. Com belas e honrosas exceções, a praça continua recebendo espetáculos visitan-

tes destituídos de valor artístico, além de escoar uma produção local de baixa qualidade, a merecer críticas mais apuradas.

O trabalho de Luciano Diniz e sua associação com Carlos Ribas, Armindo Bião, Sônia Dias, Diógenes Rebouças, entre outros, vai desembocar no Teatro Dan Dan (1974). O grupo passa a mostrar seus trabalhos nesse espaço teatral, construído na residência de Armindo Bião. Nesse *locus*, o teatro ganha feição doméstica, aproxima-se do público, regido por códigos intimistas e experimentalistas, não obstante o grupo continuar usando os espaços tradicionais de representação, pondo em equilíbrio a radicalidade dos jovens artistas. Na casa da Vila Matos, no interior da sala de jantar, no chão e em dois bancos de sete lugares acomodam-se aproximadamente vinte pessoas para ver os exercícios cênicos dirigidos por Luciano Diniz e Armindo Bião.

Para completar a panorâmica sobre a temporada teatral de 1971 e 1972, considerando as informações contidas no material de divulgação do espetáculo *Dotô Roda sem Título*, deduzimos que Haroldo Cardoso concebe o espetáculo com forte apelo didático. Ao retomar a dramaturgia de Martins Pena, reunindo-a à de Molière em um só evento, o diretor e o produtor Mário de Almeida visam a atingir o público jovem e os estudantes pelo enfoque pedagógico. Para tanto, o diretor estabelece relações entre o teatro dos dois autores. Ressalta, comparativamente, os recursos farsescos e a crítica mordaz ao conjunto de valores sociais contidos nas obras escolhidas, postas em cena com "movimento, ritmo, dança, brincadeiras", conforme a *Tribuna da Bahia* (07.06.1972). Já o espetáculo *Rosarosae*, incursão de Nelson Araújo no universo de textos latinos (Horácio, Cícero, Ovídio, Virgílio, Petrônio), dirigido por Ruy Sandi, investe nos resultados cênicos, ao reler os clássicos. Ao eliminar o sentido histórico, o diretor visa a proporcionar ao espectador imagens modernas para "levantar teses contemporâneas" (Tribuna da Bahia, 19.10.1971), mas não esclarece quais sejam.

Desconsiderando a estrutura tradicional do teatro de conflito, organiza-se o texto em diálogos para estabelecer "a visão crítica de um mundo que não é exatamente o romano", inserindo-se na montagem projeções para "subsidiarem a construção dramática". O imenso palco do Teatro Castro Alves é mais uma vez utilizado como espaço de representação e local para abrigar a platéia, forma que o diretor escolhe para criar um novo relacionamento ator-público, anulando a distância entre emissor e receptor, ruptura insistentemente presente no horizonte do fazer teatral da época.

O cineasta Antônio Calmon, vivendo uma temporada na Bahia depois da realização do filme *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil*, escreve e dirige o auto de Natal *Jesus Cristo*[90] para ser levado à cena na praça da Sé.

[90] ELENCO: Raimundo Blumetti (Cristo Branco), Flecha (Cristo Negro), Simone Hoffman (Maria), Harildo Déda (Rei Mago Branco) Mário Gusmão (Rei Mago Negro), Othoniel Serra (Rei Mago Oriental), Sílvio Varjão (Anjo). EQUIPE TÉCNICA: Mário Fernando de Almeida (Direção de Produção), Raul Correia Soares (Assistente de Produção), José Valter Lima (Assistente de Direção), Raimundo Matos (Figurinos), Mozart Nogueira, Sérgio Filho, Ângela Andrade (Música), Antônio Calmon (Direção).

Calmon declara que o espetáculo, no qual aparecem um Cristo branco e um negro, enquadra-se "numa perspectiva moderna de temas religiosos", indicação de uma leitura fora dos dogmas. Ao reunir os Reis Magos na noite de Natal para comemorar o aniversário do menino Jesus, o diretor toma como fundamento do espetáculo o ritual da fertilidade. Para explicitar essa visão, traz para a cena Maria grávida. Essa opção, tomada também por Pasolini em seu filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, torna-se um dos motivos para que o Serviço de Censura atue, proibindo o auto de ir à cena uma hora antes de seu início.

Outro motivo para justificar a proibição é a inclusão do Cristo negro, um dos atrativos da encenação, conforme matéria da *Tribuna da Bahia* (24.12.1971). A reportagem informa que o veto partiu do professor Pinheiro, ex-padre Pinheirinho, "que, segundo alguns atores [...], considerou o espetáculo muito bonito, fazendo restrições apenas ao Cristo negro e à maneira como ele dança". O procedimento censório gerou o seguinte comentário do ator Othoniel Serra: "O Cristo negro é a representação do Cristo do candomblé, conhecido por Oxalá." Ao expor seu pensamento sem aprofundá-lo, Serra toca na questão do sincretismo, afirmando-o como positivo. Considerando-se que a presença de um Cristo negro nos palcos brasileiros não se constituía uma novidade, tal fato demonstra intolerância e implicância do censor.

Reunir esses espetáculos em um conjunto de realizações não confere um significado único para todos. Percebo, no entanto, que as escassas informações obtidas durante a pesquisa indicam que esses trabalhos caminham em uma direção: o rompimento com os cânones do realismo. Eles enveredam por uma via indicativa do desejo de alimentar com novos recursos cênicos a linguagem do teatro. Mesmo os que ficam nas franjas de uma proposta que visa ao experimental em toda a estrutura do espetáculo, intentam mostrar a insatisfação com uma gramática teatral exaurida pelo comercialismo e pelo "espetáculo de protesto". E se essas encenações não se tornam um "momento de existência plena [...] um só instante de beleza que cristaliza, então, a eternidade" (MAFFESOLI, 2003, p. 47), um princípio contido na obra de arte, elas revelam inquietação e vitalidade.

Ao conceber os espetáculos, os artistas epifanizam temas vivenciados também no social. As questões tratadas no âmbito da cultura e aqui mais voltadas para o fazer teatral mostram energia criativa, embora se reconheça o estrangulamento por parte do governo civil-militar. Os sintomas repressivos vão se espraiando de maneira danosa no tecido social. No entanto, vejo que segmentos artísticos movem-se no sentido de firmar suas ações. Ações que não podem ser desqualificadas ou reduzidas ao jargão do "vazio cultural" – discurso que se instaura por volta de 1971, quando se faz a leitura da cultura brasileira –, tomando como referência a efervescente movimentação dos anos sessenta.

Cena 3 – Olhar sobre o "vazio" não tão vazio

A expressão "vazio cultural" é lavrada por Zuenir Ventura em artigo publicado pela revista *Visão* (julho de 1971), baseado em uma pesquisa entre intelectuais e artistas, e logo incorporada ao real e ao imaginário de certa corrente explicadora do Brasil. No balanço que faz da vida cultural brasileira, o jornalista e professor universitário desenvolve a idéia de que "nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente" (VENTURA, 2000, p. 40) e, em contrapartida, a economia brasileira alcança patamares invejáveis com o aumento do produto interno bruto, indicando o crescimento e a satisfação da classe média, do empresariado e dos banqueiros, lastreando assim a posição favorável granjeada pelo Governo junto a esses setores.

Numa retrospectiva resumida, o articulista traça um panorama da cultura brasileira. Afirma que a década anterior trouxe inovações, demonstradas pelos movimentos da Bossa Nova, do Cinema Novo, do Teatro de Arena, assim como da literatura em suas variadas formas. Brasília torna-se o símbolo dessa modernização e da inquietação que toma a vida intelectual e artística do país. Esse fluxo de idéias que perpassa o universo da criação, conforme Ventura, estava pejado de reflexões críticas sobre o Brasil e os brasileiros. Tal fator possibilitou movimentos e pesquisas formais e temáticas que resultaram na opinião de que o Brasil mostrava a sua "cara" para o mundo como um país detentor de seu destino, processo interrompido pelo golpe militar de 1964 e pelos acontecimentos decorrentes do endurecimento do regime.

As mudanças ocorridas na estrutura sociopolítica do país determinam o quadro de impasses, desânimos e recolhimento dos intelectuais e artistas, o que torna a década de setenta o reverso da moeda, quando a contestação desaparece e o país vive a apatia cultural. Necessitando de liberdade para existir, a arte como manifestação dessa condição sofre o cerceamento da censura e, pior, da autocensura. Decorrente desse estado, afirma-se que a ação criativa restringe-se àquelas aceitas pelo sistema que impõe os limites e busca cooptar aqueles que se deixam levar pela submissão, que então produzem uma arte conformada, oportunista e de qualidade duvidosa. *Pintar o quadro com tintas tão fortes é tornar a atividade teatral terra arrasada e apagar as transformações teatrais vanguardistas que se dão no período, ainda que a ebulição da década anterior não atinja a curva ascendente que prefigurava antes da repressão e da mercantilização dos bens culturais*.

A leitura da terra arrasada, questionada ao longo de *Transas na Cena em Transe*, alimenta-se pelo viés unidimensional. Ao tomar como parâmetro a efervescência da década anterior, seu ideário popular-nacional, para balizar os acontecimentos culturais e artísticos no decorrer da década seguinte, Zuenir Ventura, e não apenas ele, rebaixa o que ela produziu de inovador. Tipifica-se, então, a produção dos anos 70 como destituída de postura reflexiva e crítica. Para aqueles que comungam a idéia de existên-

cia do “vazio”, a década de setenta, comparativamente, não significa muito em termos de um aprofundamento das questões relativas à produção artística e intelectual, ao viver cultural. O corte produzido na experiência dos sessenta abre uma lacuna, colocando os produtores de cultura e a *intelligentsia* em estado de perplexidade. No entanto, pelo que se pode ver nos registros dos acontecimentos teatrais, mais uma vez restringindo-nos ao tema, tanto na Bahia quanto fora dela, é possível apontar para uma postura indicativa de mudança nos códigos comunicacionais que figuram visões de mundo, se não revolucionárias, pelo menos rebeldes. O próprio Zuenir Ventura aponta para o problema das mudanças vividas no interior da cultura. Nas suas palavras, “a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infra-estruturais surgidas no país” (VENTURA, 2000, p. 47), que se vê assaltado por “características de uma cultura típica dos países industrializados” (VENTURA, 2000, p. 47), mantendo ainda resquícios arcaicos muito fortes.

É nesse cenário que se dão as transas estéticas postuladoras de novas propostas cênicas que procuram romper com a placidez dos cooptados, com a perplexidade dos órfãos de Jango e com a crueza de um regime cerceador.

Considero que nem tudo que se produziu nesses “anos de chumbo” conseguiu dar conta do variado leque de intenções, mas o elemento inovador, transgressor, rebelde e destoante do coro dos contentes rompeu o silêncio imposto e o auto-silêncio adotados por muitos, fazendo-se ouvir fortemente. Por meio de variadas proposições, os artistas levaram aos espaços teatrais, nem sempre ortodoxos, o produto de sua criação, que se firmou na diferença, legitimando-se como expressão de um tempo de procura, de agonia. Arrojo cênico, magia, vivências interiores, procura pela afirmação do sujeito, repressão e desrepressão estiveram em pauta.

Projetos alternativos tomam corpo e engendram outros discursos que foram sendo incorporados ou não pela classe artística, pela imprensa e, mais adiante, por segmentos da classe média. Vozes discordantes se manifestam com relação à existência do vazio. Na Bahia, o poeta, compositor e participante do Centro Popular de Cultura José Carlos Capinam manifesta-se da seguinte maneira:

> Eu noto cada vez mais cheio este tão badalado “vazio cultural”. Tem muita gente nova se mexendo e se eles não fazem a coisa em termos de movimento, fazem algo que explode com vida, bem espontânea [...] No cenário artístico brasileiro está pintando muita coisa nova. Bem sabemos que muitos deles irão desaparecer, outros ganhar mais força, tudo é natural. O que importa é que já agora estas coisas têm momentos bem claros. (Tribuna da Bahia, 28.10.1971)

Em depoimento[91] sobre o período, o encenador José Possi Neto avalia que a alegação sobre o "vazio" não se sustenta de maneira radical. Essa tendência é afirmativa na voz da corrente hegemônica nacionalista que explica a cultura brasileira, negando as experiências vanguardistas. Possi é categórico: "Não houve um vazio." Ao se referir à Bahia, ele pondera:

> Houve de alguma maneira, quando cheguei lá, no teatro, um buraco, havia uma noite, uma noite morna, triste, porque justamente havia uma reação a alguma coisa. Sinto não ter visto o *Macbeth* porque devia ter engendrado daquilo uma força muito grande e as pessoas morreram de medo. Eu acho é que isso é que deu uma força pra uma reação, porque, do contrário, a coisa teria se desenvolvido. Eu percebo que as únicas pessoas que falaram muito bem desse trabalho foram as pessoas que estavam envolvidas com ele.

Retornando ao discurso sobre o período em pauta, José Possi Neto afirma: "Se fez tanta coisa. O que eu sinto é que hoje existe um vazio cultural muito grande, quando tudo ficou muito eficiente no mundo inteiro." Para ele, atualmente, são raríssimas as montagens de teatro que abalam as estruturas, mesmo as do próprio teatro.

> Aliás, nenhuma abala nada. Então eu acho que hoje existe um vazio. Existe um vazio na música no mundo inteiro porque o *marketing* tomou conta de tudo, naquele momento era o contrário, justamente, não havia... Ninguém fazia sucesso porque vendia mais... Era a forma como atuava, desde os grandes mitos americanos da música, como a Janis Joplin e companhia. Eram pessoas que rebentavam com todos os padrões morais. No Brasil, o que surgiu de novos atores, novos encenadores, de grupos de teatro e todo o movimento dos novos autores de teatro! Foi quando surgiu a Leilah [Assumpção]. Todo esse período é extremamente rico e criativo.

Em 1971, residindo em São Paulo, Orlando Senna escreve sobre o teatro baiano. Na carta publicada pelo jornal *Tribuna da Bahia*, o diretor retoma pontos de discussão sobre a vitalidade do teatro brasileiro, tomado, conforme seu pensamento, por um volumoso caudal de informações e dados de conhecimento a respeito de seu próprio fazer. Senna pontua o pânico que as vanguardas geraram nas elites pensantes e "na confusa esquerda brasileira",

[91] Entrevista ao autor em 20 de dezembro de 2004.

fato que não tinha razão de ser e "foi, melhor das hipóteses, apressado". Os elementos vanguardistas que se espraiam da década de sessenta para a de setenta, mostrando-se de forma menos salvadora, serviram para desencadear uma avaliação que inclui os itens inventariados pelo diretor:

> a) reabrir uma discussão em torno dos próprios processos criativos; b) nos informar acerca de uma dinâmica cultural; c) abrir uma perspectiva exata da posição do teatro brasileiro em relação ao teatro que se faz no resto do mundo; d) contrapor a realidade dos países e das culturas subdesenvolvidas com a nossa própria realidade e forçar a tentativa de adaptação desta nossa realidade aos encaixes que servem a uma outra; e) fundir a cuca dos diretores, o que significa assumir em profundidade, vertical e horizontal, uma crise que vinha se fazendo sentir desde imediatamente antes de 64 e que se concretizou com o movimento político-militar de 31 de março. (Tribuna da Bahia, 06.06.1971)

Ao arrolar esses pontos, Senna alude ao desafio à inteligência e aos processos criativos dos encenadores, cenógrafos, figurinistas, mergulhados em diversas experiências formais. *Essas experiências, ainda que bombardeadas pela censura e repressão, não se tornaram tão rarefeitas como querem os que defendem a existência do vazio. Prefiro falar em crise, em momento de busca, de transe, de trânsito. Momento de incertezas, indicativas do rompimento com os esquemas que a "frente ampla" – formada a partir do golpe de março de 64 – defendeu e que, em meio à década de setenta, começa a dar sinais de exaustão*. Verifica-se no panorama teatral o afastamento das filiações a esta ou aquela corrente, escola, estilo. Os encenadores buscam desembaraçar-se dos enquadramentos, direcionando sua ação criativa para outras veredas, propondo rupturas de linguagem. O assunto relativo ao engajamento ou não dos artistas se apresenta com força questionadora, proporciona perturbação no plano das certezas advindas dos anos pré-golpe.

No quadro geral do teatro baiano, ocorrem ações exemplificadoras que demonstram o rompimento com os códigos que identificam o artista ajustado somente a uma corrente. O momento vivido por Deolindo Checcucci, e por outros artistas, retrata de forma elucidativa a questão. Com *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*, o diretor mostra como se move o artista, ao se colocar longe das amarras ou dos enquadramentos estético-políticos. Vindo da experiência amadora com forte militância política, após dirigir textos de Eugène Ionesco, Jean Paul Sartre, Albert Camus e da experimentação corporificada em *Amar Amargo*, o teatro laboratório, Checcucci cria um espetáculo de teatro de rebolado. O diretor declara "fazer o que está dentro dele ou comentar o que

está distante", conforme a *Tribuna da Bahia*, em edição de 13 de novembro de 1971[92].

Afirmando não ter pretensão inovadora, Deolindo Checcucci decide apostar "na regressão à infância, aos acontecimentos felizes que ficaram para trás, sejam deixados por Marylin Monroe, Greta Garbo ou Rose Rudener", esta última autora do roteiro junto com ele. Misturando a bagunça estrangeira do chamado caos cultural de imposição à bagunça do carnaval, com seus maracatus, mulatas e samba de roda, raízes da brasilidade, ele cai no desbunde. *Nosso Céu Tem Mais Estrelas* traz para a cena elementos presentes na estética tropicalista, ao revisitar o teatro de revista, o seu escracho cafona, a sensualidade circense das vedetes, a presença de atores representando papéis femininos, a comicidade direta e muitas vezes ingênua. Em contrapartida, indica elementos de uma cultura alternativa *hippie*, com suas transas sobre o corpo, a liberdade sexual, a androgenia, ingredientes que posteriormente aparecem definidos em *Marylin Miranda*, de José Possi Neto e Cleise Mendes, e com exuberante virulência nos espetáculos dos Dzi Croquettes (1973) levados à cena no eixo Rio – São Paulo.

Ao lançar *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*[93], o diretor divulga o elenco como sendo formado por vedetes e galãs vindos dos mais diversos países. Instaura-se o simulacro, já que esses "astros" e "estrelas", cujos nomes são Ester La Douce, Simoneta Machiavelli, Júlia Montiel, Paquita Flores, Lu de La Vie, Harildo de Córdoba, nada mais são que atores baianos apresentados como se fossem *star*s internacionais. Esse "passatempo divertido", no dizer de Jurandir Ferreira, atrai a curiosidade da imprensa. Muitas reportagens enfatizam a brincadeira. Checcucci insiste sempre na impostação do espetáculo como um jogo. Ele transita nas possíveis brechas para fazer sua escritura cênica dizer sobre a música popular brasileira, a marginalização dos poetas – para Checcucci, "os únicos sobreviventes" – e o medo dos homens de

---

[92] Deolindo Checcucci transita com desenvoltura pelos diversos gêneros e formas teatrais. Parece-me que o diretor procura novos caminhos, ainda que produza trabalhos convencionais como *Nosso Céu Tem Mais Estrelas*. Partindo da premissa de que "o teatro não é mais o lugar onde se representa" (Tribuna da Bahia, 30.03.1972), Checcucci escreve o texto *Vamos Pintar a Cidade de Azul* e declara: "[...] comecei a observar as pessoas com as quais eu tinha convivência: Marcos Antônio (Marquinhos), Rose Rudner, Fred Matos, Lídia Maria, Ian Violetene e criei as personagens da peça para que fossem interpretados por eles próprios". A idéia é que não apareçam em cena personagens, mas as personas com suas experiências vivenciais, seus dramas, "tudo dentro de uma cenografia onírica". A peça é um depoimento e o espetáculo deixa de ser uma montagem teatral para se tornar um papo entre emissor e receptor, "uma brincadeira, quase que uma festa entre platéia e palco". Checcucci afirma que essa relação é determinada pela espacialidade: "Um curto espaço nos separa. Espaço que já se tentou quebrar, mudando as formas do palco [...]. Mas essa distância não vai ser quebrada eliminando este espaço." Concluo que o rompimento preconizado pelo diretor está no desvelamento da persona diante do outro.

[93] ELENCO: Nilda Spencer, Lícia Margarida, Walter Grimm, Harildo Déda, Esther Maria, Maria Lídia, Tom Karr, Agenor Oliveira, Jacques de Beauvoir, Simone Hoffman, Lita Brecht, Sílvio Varjão, Hélio Macumba, Marquinhos Rebu. EQUIPE TÉCNICA: Deolindo Checcucci e Rose Rudener (Roteiro), Luiz Calmon (Figurino), Ewald Hackler (Cenografia), Carlos Moraes (Coreografia), Carlos Veiga (Maestro), Crisvaldo de Almeida (Produção), Deolindo Checcucci (Direção). Estréia: novembro de 1971.

teatro, mas adverte: "A peça não é teatro escola, nem avanço técnico teatral, é uma brincadeira cheia de ternura, solidão e alegria". (Tribuna da Bahia, 13.11.1971)

Em outras declarações de Checcucci, encontram-se ecos da estética tropicalista, ainda que "nenhuma explosão parece queimar no espetáculo". Ao evocar a velha Bahia e seu tribalismo inaugural, "com a fita simbólica rasgada por Cabral", o diretor insere no espetáculo elementos e valores que considera fundamentais. Não esclarece, contudo, a que se refere como fundamental. À cultura brasileira, à baiana? Em uma época em que o discurso se faz cheio de reticências e subentendidos, não causa espanto a inconclusão das idéias, o que não afirma a inexistência delas.

Deolindo Checcucci exorta o elenco a vivenciar em cena a sensualidade e a pureza, condição básica para a "passagem de um plano físico para o espiritual, unindo dois pontos difíceis. O erotismo, de bestial e infantil passa à sensualidade angelical", carnavalizada. O espetáculo, ainda que claudicante no tratamento cênico, sinaliza nas dobras de sua urdidura as idéias de liberação das repressões. Ao assumir o simulacro, disfarçando sua identidade, vedetes e galãs internacionais – na verdade artistas locais –, orquestra e grandiosos cenários apontam para a mascarada carnavalesca, caminho para vivenciar as fugas do cotidiano opressor e não silenciar diante da mesmice imposta pelo dia-a-dia.

A única crítica ao espetáculo é de autoria de Jurandir Ferreira. Publicada em 16 de dezembro de 1971, no *Diário de Notícias*, considera positiva a iniciativa de se colocar no palco um gênero já em decadência nas ribaltas brasileiras; o crítico incentiva a ida do público ao Teatro Castro Alves, já que *Nosso Céu Tem Mais Estrelas* é um "passatempo divertido e uma semente válida para outros musicais". Aponta a presença de belas atrizes: "muita mulher boa de umbigo e adjacências de fora lavaram a alma do homeril presente". Ressalta os elementos sonoros e luminosos do espetáculo. Observa qualitativamente a parte humorística "indubitavelmente nas mãos dos travestis", atores que faziam Carmem Miranda e a Cantora Portuguesa. Destaca o papel do coreógrafo Carlos Morais e do maestro Carlos Veiga, responsáveis por fazer dançar e cantar "gente que não dança nem canta".

No avançar da década, Checcucci realiza outras encenações seguindo as veredas dos códigos que nem sempre se harmonizam, antes criam choques e reafirmam a inquietação que persegue os jovens artistas no período focalizado. Ao escolher *O Pique dos Índios ou A Espingarda de Caramuru*, da atriz-dramaturga Haidil Linhares, Deolindo Checcucci investe suas armas contra a mentalidade da classe média baiana, que se deixa influenciar pelos mecanismos da comunicação de massas. No texto de Linhares, as personagens e as situações são tratadas sem meias tintas, com ênfase na sátira. A autora reúne os tipos em uma pensão, utilizando-se do recurso da comédia de costumes, cuja personagem principal é um cabeleireiro, Tomás Goteira (Harildo Déda). Por meio da lucidez ferina de Goteira, Haidil Linhares e Deolindo

Checcucci procuram atingir o alvo. Na visão do crítico Sóstrates Gentil, a proposta não se concretiza.

> É na colocação dos seus personagens em cena que Haidil fixou o seu rosto. Abandonando uma estrutura segundo um conteúdo, estabeleceu uma linha formal para o desenvolvimento do "Pique" e se perdeu no desdobramento de sua estória. Não há princípio, meio e fim. Há uma superposição de quadros e situações [estanques], em que a autora faz a definição direta dos seus personagens [...]. Haidil procura tirar efeitos engraçados, estabelecendo um conflito, se bem que artificial, entre o acadêmico e o cabeleireiro. (A Tarde, 26.10.1973)

Com o material que mais se esboça e menos se concretiza, Checcucci esforça-se para dar forma ao trabalho. No rastro deixado por Gentil, vejo que os elementos fornecidos pela autora possibilitam o desenvolvimento plástico do espetáculo "dentro da sistemática do *teatro do absurdo*", retirando desse enquadramento os efeitos cênicos "agradáveis", lastro para o desenvolvimento do trabalho dos intérpretes[94] em *O Pique dos Índios*, visto como bem resolvido nos limites estilísticos da dramaturgia.

Sobre a produção dramatúrgica na Bahia, no palco da contracultura, afirmo que não é expressiva. Fruto da censura, da autocensura e da falta de condições para que os textos se realizem no palco, o aparecimento de autores é reduzido. Ao longo do período estudado, registrem-se as incursões de Manoel Lopes Pontes, Florisvaldo Matos, Nelson Araújo, Ariovaldo Matos e João Augusto. Mesmo assim não se pode dizer sobre a existência de uma produção nesse terreno tão necessário para a ampliação da atividade cênica. Levanto também como um problema para essa limitação uma das características do teatro daquele momento: a criação coletiva, o roteiro que se constrói ao longo dos ensaios, além dos que reúnem vários trechos de autores diversos e de gêneros literários não dramáticos. Juntem-se a essas experiências os textos consagrados da dramaturgia universal com possibilidade de forçar as barreiras da censura. Esse quadro, nos limites das circunstâncias, não oferece atrativos para o exercício da escritura para o palco, uma questão que é enfrentada com mais riqueza, nas décadas seguintes, por novos autores.

---

[94] ELENCO: Carlos Ribas (Podolírio Assunção da Ramificação), Ester Maria (Doralice Arrebatada Prematura), Frida Guttman (Maria Caetana Atrás do Trio Elétrico), Harildo Déda (Tomás Antônio Goteira), Haidil Linhares (Marocas Entumescida da Paixão), Lola Laborda (Ismênia Tresmalhada), Maria Manuela (Maria das Dores Arrebatada Prematura), Mário Gadelha (Ambrosina Embevecida do Arcanjo), Orlanita Ribeiro (Henriqueta Severo Penteado), Passos Neto (Calixto Flores da Silva Penteado). EQUIPE TÉCNICA: Bel (Contra-Regra), Suzuki (Iluminação), Dona Solange (Execução do Figurino), Freddy Suy (Cenário), Carlos Ribas e Deolindo Checcucci (Figurino), Deolindo Checcucci (Roteiro Musical), Mário de Almeida (Produção), Ana Porto (Assistente), Grupo Fama (Realização), Deolindo Checcucci (Direção). Estréia: outubro de 1973.

Nem tudo são flores no panorama conservador da Cidade do Salvador sob o governo Médici e sob as benesses do "milagre econômico". Os tempos são difíceis. Ainda que a cena teatral trate de temas que tangenciam um olhar diferente sobre o corpo, a sensualidade, a diversidade sexual, ainda que os jornais da época publiquem reportagens sobre mudanças comportamentais, que Arembepe torne-se local da desrepressão e o carnaval baiano[95] atraia para ruas foliões de todo o Brasil – celebração da inclusão, sem cordas nem cordeiros – com "gente sem graça no salão", as ações da repressão militar são visíveis e apoiadas por segmentos expressivos da sociedade civil. O programa político posto em prática a partir de Brasília encontra respaldo em diversos setores da sociedade brasileira. Esse congresso de forças reage contra as mudanças comportamentais. No entanto, os filhos da burguesia e da classe média, como "ovelhas desgarradas", querem vestir calças vermelhas, encher as mãos de anéis e partir, como diz a canção popular. (MACALÉ; SALOMÃO; COSTA, 1971)

Atento, para não cair na generalização redutora e na análise simplista, apresento acontecimentos exemplificativos das tensões que as transas provocam no corpo social: artistas são apedrejados na residência do diretor teatral Arivaldo Barata e da atriz Zoíla Barata, conforme o *Diário de Notícias*. Na edição de 1º e 2 de janeiro de 1971, o jornal relata sobre a agressão sofrida por um grupo de artistas reunidos no apartamento do casal para ouvir música, cantar e dançar. Conscientes do ofício dos proprietários, "gente diferente", moradores do conjunto de apartamentos do Banco Nacional de Habitação (BNH) postam-se em frente à janela da sala formando uma "platéia inoportuna e imprópria (faziam piadinhas sobre as formas da atriz Nelcy Queiroz que se encontrava de bermuda)". Em virtude da chuva, os convidados do casal fecharam a janela. Como reação, os moradores jogaram pedras, causando ferimentos em várias pessoas presentes.

Outro acontecimento esclarecedor sobre o ambiente em Salvador no começo da década de setenta está no depoimento de José Possi Neto. Ao ser questionado sobre sua visão da cidade e de como fora recebido, o encenador paulista, no longo depoimento ao autor deste trabalho, rememora:

---

[95] Sobre o carnaval, é revelador o texto do compositor Walter Queiroz: "Década de setenta. Em plena vigência dos anos de chumbo, o carnaval da Bahia torna-se o grande aglutinador da juventude brasileira atraída pela irreverência e descontração duma festa onde cabiam todas as tribos, a santa alegria contra o dragão da repressão [...]. O povo de Salvador, visceralmente alegre e festeiro, realizava, junto a turistas, uma experiência solidária e democrática: um modelo que durou alguns anos felizes e decretou o fim do carnaval fechado dos clubes sociais". (A Tarde, 03.03.2006) Entre 1969 e 1971, Salvador desponta como sendo a imagem real do Paraíso. Jovens de todos os lugares do Brasil deslocam-se para a Bahia e o Festival de Arembepe torna-se promessa para o viver coletivo, a festa, o amor tribal, o lugar ideal para a expansão da "nova sensibilidade". Essa leva de sujeitos em trânsito desencadeia rigorosa ação repressiva. Em 1970, cerca de cento e vinte jovens estão presos em Salvador acusados de vagabundagem, consumo de drogas e atentado ao pudor. A Nova Era trazia em si a alegria, ao mesmo tempo a violência que se opunha aos seus reptos.

> [A cidade] era uma festa. Ao mesmo tempo eu fui apedrejado dentro da Escola de Arquitetura, por estudantes, num *show* [...] Em 1971. Num *show* onde fui com uma roupa das mais discretas que eu já tive na vida. Tinha uma calça um pouco moderna[...] Porque na época havia um teatro de rua que era de comportamento. Era uma época em que ainda se podia escandalizar. Hoje não há mais escândalo. O único escândalo que existe é a corrupção, a miséria e a violência. O escândalo está com a política. Nem um ator, nem a Madonna, conseguem causar mais escândalo nenhum. Nenhum nu causa mais escândalo. Nem uma curra causa mais escândalo. O escândalo está na violência em proporções terríveis, é isso que acontece no mundo de hoje. Naquele momento, nós estávamos invertendo uma página moral da nossa civilização, uma visão, uma ótica, que era muito hipócrita. Por trás se fazia um monte de coisas e a gente resolveu fazer pela frente.

Para Possi Neto, esse apedrejamento não é uma reação político-conservadora de segmentos de jovens universitários. Ao ser indagado sobre se a postura dos estudantes revela uma tendência mais ortodoxa, contrapondo-se a uma postura contracultural e desbundada, ele contesta:

> Acho isso um pouco teórico demais, infelizmente era mais primário. Eu me lembro direitinho da roupa que eu tinha: uma calça bege, cáqui, que era uma calça boca-de-sino que se usava na época com a cintura baixa, um cinto colorido que era de tapeçaria, uma camiseta marrom com colares, poucos. Colares que se vendiam ali no Mercado Modelo, colar de santo [referência às guias de contas consagradas a cada orixá], que homem usa. Eu tinha o cabelo preso num rabo de cavalo [...] [Eu vestia] Uma camisa social bege de manga comprida arregaçada. Eu só tinha uma coisa diferente: usava um brinco, uma argola pequena, que ninguém usava na época. Lembro-me do *show* em que se apresentava o Bendegó, do Gereba. Nós estávamos no grande pátio, todo o mundo assistindo e o povo começou a tomar caipirinha. No início, estava tudo tranqüilo e eram todos estudantes. A maioria da minha idade ou três ou quatro anos mais jovens, porque eu tinha então 24 anos. De repente, veio um limão de caipirinha e cai perto da gente. O Eduardo falou assim: – Hum... vão começar a jogar coisa na gente! Eu falei:
>
> – Larga mão de ser exagerado. Daí a pouco veio um outro limão e eu comentei: – É melhor a gente sair [...] Houve um

> intervalo em que a gente saiu como se fosse para um bar [...] Tinha uma escada [...] Eu preferi ir embora e começamos a subir. Quando nós subimos, ouvimos um alarido [...] Aí era o pátio inteiro, então não havia uma posição política, porque podia haver os conservadores, não sei o quê [...] O pátio inteiro urrava com raiva: Bicha! Bicha! Aí o Eduardo pegou um galho que havia do lado e botou na cabeça, acintosamente, como se fosse um galho de veado. Aí começou a voar pedra mesmo. Na realidade, isso mostrava que, independentemente de qualquer discurso político, a repressão e o preconceito eram muito fortes. Engraçado que a Bahia sempre teve essa imagem de ser mais liberal com isso. O que os perturbava? Se eu tivesse a atitude de Marquinhos Rebu, você falou do desbunde [...] O Marquinhos Rebu, se ele punha uma coisa na cabeça, assumindo-se femininamente e fizesse um frege na esquina, essa gente toda aplaudia e brincava com ele. Enquanto que o fato de me vestir igual a eles, ter a mesma atitude que eles e estar com a pessoa do mesmo sexo que vivia comigo foi uma extrema agressão para eles, naquele momento. Sabe [...] Eu comecei a não mistificar a força estudantil e a ver quanto a classe média é temerosa nesse sentido e defensora dessas coisas.

Os acontecimentos exemplificativos, ainda que restritos, fornecem elementos para identificar, nas ações dos sujeitos agressores, um tipo de racionalidade estranha aos padrões de um país que se quer moderno, imagem que a televisão ajuda a criar, na sua "atualização de padrões internacionalizados [ditando] novos hábitos de consumo e comportamento para a burguesia e a classe média", como lembra Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves. (2005, p. 100) Isso no momento em que tipificam, depreciativamente, as atitudes contraculturais como atos desarrazoados. Não parece que a reação dos moradores do conjunto habitacional e da massa de estudantes na Faculdade de Arquitetura possa ser considerada progressista nos termos de uma revolução de costumes em andamento na época. Levando-se em conta os atores sociais envolvidos no acontecimento descrito por Possi Neto, seria de se esperar uma atitude mais *avant-garde* por parte dos universitários. No entanto, o que se vê é manifestação de uma racionalidade conservadora, homofóbica e "careta". Se tomarmos o brinco como um elemento causador do choque, entre outros descritos por Possi, vemos que, atualmente, seu uso pelos homens não causa nenhuma reação como a sofrida pelo encenador. Isso não quer dizer que a agressão ao comportamento desviante tenha sido erradicado do social. O sistema vai incorporando aos poucos tudo aquilo que lhe era incômodo; mas sempre fica um resquício da insubordinação libertária dos ideais contidos na contracultura.

Comparativamente, esses acontecimentos revelam antinomias de um tempo de crise. Considerando as pistas fornecidas por Maffesoli (2005, p. 90), uma sociedade que não leva em consideração "esse contraditorial" está fadada ao totalitarismo. É no choque entre as forças dionisíacas e apolíneas que se dá "a acentuação de todos os contrastes e de todos os abismos". (NIETZSCHE apud MAFFESOLI, 2005) O caráter bem definido dessas forças provoca choques na cena societal e na teatral, tornando-as plurais. A não aceitação do comportamento desviante, da diferença e dos desafios "desbundados" por segmentos da sociedade baiana não afirma sua inexistência, pelo contrário. "Pelas brechas, pelas rachas", Torquato Neto fornece a chave para compreendermos que, apesar das amargas circunstâncias, a vida cultural na década de setenta é provocante. As manifestações artísticas que emergem do período, ao se impregnarem de elementos alusivos e alegóricos, não apenas indicam uma tática para enganar a censura, mas são fundamentos dos discursos teatral, musical, plástico, literário. E nesse contexto podem ser lidas claramente pelo receptor.

Ao tecer as relações entre o palco e a vida, com o objetivo de esclarecer o problema levantado de que o teatro, mesmo sob a repressão e a censura que se abateu sobre o Brasil durante 20 anos, não se manteve silencioso, trilho na contracorrente das análises sobre o período. Vejo que a afirmação da existência de um "vazio cultural", perpassando a vida cultural do país desde o AI-5 é, na verdade, uma leitura enviesada. *A cada instante desta escritura cabe ao pesquisador afirmar que o período é crítico, mas não vazio*. Nas dobras das leituras sobre a produção teatral expressam-se visões de opostos que se olham e se estranham. "Narciso acha feio o que não é espelho", como se presentifica o mito na leitura de Caetano Veloso.

Cena 4 – O encontro de João Augusto com o Teatro Livre da Bahia

Feita a digressão, volto meu olhar sobre o Teatro Vila Velha. No primeiro semestre de 1971, o dinâmico espaço conduzido por João Augusto vive situação aflitiva, causada pelo desabamento do teto do *foyer* e pela demorada recuperação do edifício, que se arrasta durante o ano. Em uma cidade reduzida ao Teatro Castro Alves e sem contar com o Teatro Santo Antônio, reservado apenas para as produções da Escola de Teatro, a paralisação do Teatro Vila Velha causou grave transtorno para a Sociedade Teatro dos Novos, desfalcada de seus sócios fundadores, e para os demais grupos e produtores soteropolitanos ou de outros estados. Sem condições financeiras para iniciar a obra de recuperação do Teatro Vila Velha, João Augusto utiliza-se dos meios que tem para manter a casa de espetáculos. Envia solicitação de ajuda ao

Departamento de Educação Superior e Cultura, mas a verba "ficou como sempre na esperança", no dizer de Nilda Spencer. (Tribuna da Bahia, 17.02.1971) A atriz-colunista lamenta o descaso a que foi relegado o espaço, depois de tantos anos de atividade e difusão cultural.

Mas o pior está por vir. Em março de 1971, em decorrência das obras de recuperação do Passeio Público, levanta-se a possibilidade de demolição da casa de espetáculos. O diretor do Departamento de Parques e Jardins, Guillard Muniz informa ao jornal *Tribuna da Bahia* que a demolição do teatro, "para deixar a paisagem livre, ainda está em estudo". Na mesma reportagem, a aluna-atriz da Escola de Teatro Normalice Souza aponta para outra questão:

> O fato de o Passeio Público ser considerado área de segurança prejudicou o teatro, pois alguém que queria ir ver uma peça e esquecia a carteira de identidade não entrava. Mesmo assim, com todos os problemas, sinto-me mais próxima do público no Vila Velha do que no Castro Alves.

Outra solução pensada para o Teatro Vila Velha foi sua transferência para o Pelourinho, decisão que não se efetiva, mas gera inúmeras notas na imprensa. Sem a imediata ajuda oficial, o produtor Lázaro Guimarães organiza o *show* solidário *Salve o Vila*, reunindo cantores e compositores baianos, tendo à frente o Grupo Terminus, Os Cremes, Batatinha, Edil Pacheco, Ederaldo Gentil, entre outros. Finalmente, em dezembro, a Secretaria de Educação e Cultura libera verba de cinqüenta mil cruzeiros e os trabalhos de reconstrução do Teatro Vila Velha são iniciados. Um mês depois, reabre-se a casa de espetáculos com *show* de Vinicius de Moraes, Toquinho, Maria Creuza e Trio Mocotó, reafirmando a afinidade do espaço com a música popular brasileira. Segue a programação com o espetáculo *Udigrudi*, dirigido por Laís Ikissima, reunindo bailarinos e o ator Mário Gusmão.

Os dois eventos que ocupam a casa logo após a reforma retiram o Teatro Vila Velha do não-lugar a que foi relegado durante o tempo em que ficou inativo, "deixando à mostra para os que passam pelo Gamboa, os seus mictórios, como se fossem parte de uma comédia", observa Nilda Spencer em sua coluna. (Tribuna da Bahia, 02.09.1971) Ela chama a atenção da opinião pública sobre a condição do Teatro e evoca a trajetória da casa de espetáculo até o momento, relevando a sua importância para as artes cênicas na Bahia. (LEÃO, 2006)

A situação vivida por João Augusto e o empenho para retirar o Teatro Vila Velha do vazio e fazê-lo reviver à sombra de Dionísio vai se concretizar efetivamente em parceria com o Teatro Livre da Bahia (TLB). Esse encontro tem sua origem em *GRRRRrrrrrr* (1970), espetáculo dirigido pelo encenador, mas aprofunda-se com as realizações que se seguem, *Cordel II*, *Quincas*

Berro D'Água, *Os Sete Pecados Capitais*, circunscritas ao período estudado. Do fortuito encontro entre o grupo conduzido por Sônia dos Humildes – o TLB – e João Augusto resultam produções que vão à cena no avançar das décadas de setenta até o falecimento do encenador em 1979. O período é marcado por realizações que ocupam o palco do Teatro Vila Velha e a cidade em uma experiência de teatro de rua, geradora de acalorada polêmica desencadeada pelo jornalista-ator Carlos Ribas, crítico do *Jornal da Bahia* (1977):

> Eu acho lindo o teatro de rua. O que eu não gosto é de Teatro de Rua [...]. Através da experiência colonizante a que chamam Teatro de Rua [...] pretendem levar cultura para o povo, como se o povo precisasse da cultura deles. São os novos Nóbregas [...] empenhados na catequese de silvícolas, a massa [...]. Sem perceber, os meninos de João Augusto e o próprio João Augusto são mais carolas que as professorinhas do Mobral. (Jornal da Bahia, 09.09.1977)

As questões apontadas por Ribas não se perdem no amarrotado dos jornais. Semanas mais tarde, João Augusto responde e afirma sua convicta postura com relação à descentralização da atividade teatral; coloca-se ao lado de uma "cultura do trabalho" em oposição à "diversão vazia" e reflete sobre os caminhos percorridos pelos que fazem teatro na Bahia. Para João Augusto, é absolutamente necessário que se quebre a cadeia que confina o teatro a determinados setores. Conforme suas palavras, a descentralização é a via para "tirar o teatro da sua atonia e conseguir o que raramente acontece: uma entidade popular". Prosseguindo sua argumentação, o diretor diz o que pensa sobre o teatro na Bahia no final da década:

> O teatro na Bahia necessita sair de suas montagens raquíticas, de sua atonia e de sua total impopularidade. O fato de o homem comum poder freqüentar nossas salas de espetáculos (combinando seu poder aquisitivo ao preço baixo dos ingressos) não significa nada: o teatro continua centrado, fechado, discriminado dentro de sua sala. (A Tarde, 23.09.1977)

João Augusto também expõe suas idéias a respeito do que seja um teatro popular, que, para ele, não está somente vinculado ao preço baixo do ingresso, acessível à população de baixa renda. O fato de as campanhas de popularização do teatro, oficiais ou não, propugnarem teatros cheios de gente não significa que esse teatro possa ser considerado popular. Rastreando o pensamento de Augusto, chega-se a sua leitura do que é teatro popular:

realização que veicula uma dramaturgia comprometida com doutrinas sociais e que tratem dos problemas do homem comum, não obstante declarar que "cordel, expressão do povo, não tem ideologia". (Jornal da Bahia, 16 e 17. 07.1972)

Atento aos limites determinados pelo tema, detenho-me no registro dos espetáculos emblemáticos da etapa de reconstrução do Teatro Vila Velha. *Cordel II*[96] é o amadurecimento de uma linha de trabalho com os folhetos de cordel iniciada em 1966 com o espetáculo *Cordel*. A iniciativa de João Augusto de adaptar as histórias para o palco revela mais uma vez o poder de comunicação que elas têm, eficácia já testada pelos cantadores nas feiras populares do Nordeste. Esse material recebe tratamento cênico que explora, no espetáculo, o jogo entre o palco e a platéia, "não se prestando a elucubrações intelectualóides", como expõe seu diretor. Essa visão de que a peça é uma brincadeira facilita a apreensão da sua força poética.

Em *Cordel II*, o diretor toma critérios diversos de *Cordel*, no qual fazia uma revisão nos gêneros: "havia o cordel tradicional e o urbano. O cordel puro, o adaptado [...] isto é recriado"; o folheto é um pretexto para o encenador. Ao escolher os folhetos para levá-los ao palco, inclui a peça em um ato *A Função do Casamento*, de Haidil Linhares, que não pode ser considerada uma autora de cordel. Na opinião de João Augusto, a peça não se constitui como um "corpo estranho". Ele esclarece também que "a função está aí como sinônimo de festa, de forró, e não como termo científico". (Tribuna da Bahia, 07.06.1972)

O espetáculo recebe boa acolhida por parte dos críticos e principalmente dos espectadores que enchem a platéia durante a temporada. Conforme *A Tarde* (26.07.1972), o público ri e se emociona com *A Mulher que se Casou Dezoito Vezes*, aplaude a coragem da mulher sertaneja revoltada contra as injustiças em *A Função do Casamento* e contagia-se com o drama das solteironas em *Antônio, Meu Santo*. O anônimo autor da matéria não deixa de perceber o conteúdo de cunho social, moral ou político por trás das histórias ingênuas capazes de sensibilizar "tantas pessoas de todas as idades ou de diferentes níveis culturais".

Essas palavras atestam acuidade na leitura e vão de encontro ao que João Augusto postula sobre a falta de ideologia no cordel, esquecendo-se de ressaltar as visões de mundo que perpassam as histórias por mais banais que sejam. João Augusto não aceita que o autor-cantador utiliza o folheto para falar sobre a comunidade e para ela, conscientizando-a politicamente. Não há crítica segura, penetrante, lógica, vigorosa nas histórias, opina e conclui:

---

[96] ELENCO: Antonia Veloso, Benvindo Siqueira, Haidil Linhares, Harildo Déda, Hélio Macumba, Jorge Gáspari, Jurandir Ferreira, Kerton Bezerra, Mariza Rangel, Nelcy Queiroz, Raimundo Blumetti, Sônia dos Humildes. EQUIPE TÉCNICA: João Augusto e Zé Maria (Cenografia e Figurinos), Elenco (Sonoplastia), Antonia Veloso, Francisco de Paula (Técnica), Mário Tabaréo (Produção Executiva), João Augusto (Direção). Estréia: junho de 1972.

> Não aceito isso. É “forçar” um pouco. Não aceito isso num trabalho de pesquisa, por mais que tenha respeito, simpatia ou admiração pelos cantadores. Em minha opinião, quando há registro de acontecimento político no folheto é sempre feito como um comentário inexpressivo, raso, supérfluo, primário, sem que se possa saber quais as tendências do cantador em matéria política (Jornal da Bahia, 16 e 17.07.1972),

embora reconheça a atualidade do folheto de cordel e sua transformação, já que sofre os efeitos da massificação, da indústria cultural. O cordel “se adapta, se comercializa, se atualiza. Nessa atitude, uma perspectiva inovadora, isto é, representa a sociedade burguesa”. (Tribuna da Bahia, 07.06.1972) Causa estranhamento tal afirmativa. Em que pesem as influências da cultura de massa no interior do folheto e sua constante transformação, não é aceitável vê-lo como manifestação da representatividade burguesa, já que a “perspectiva inovadora” não se configura como um atributo de classe.

Os conteúdos expressos pelas histórias levadas ao palco falam sobre a insatisfação, a falta de assistência, o desassossego, a carestia da vida, os impostos, a corrupção, os hábitos e comportamentos da comunidade com relação aos tabus sexuais, religiosos, morais e outros, afirmando-os ou negando-os. Essas informações são ampliadas pelos elementos da encenação: gestos, movimentos, diálogos, entonações, objetos cênicos e o próprio “estilo” de interpretação que remete ao circo, aos grupos mambembes de feira com suas raízes na *commedia del'arte*, nos folguedos e autos populares, enfim, as “redes orgíacas” referidas por Maffesoli (2005).

Sóstrates Gentil elogia a montagem do Teatro Livre da Bahia e seu diretor. Ao comentar sobre o avanço criativo, compara *Cordel II* a *Cordel*, de 1966, nos seguintes termos:

> Nesta segunda experiência [...], João Augusto conforma o trabalho e vai além a sua criatividade, fixando-se num plano mais teatral. Se no primeiro deixou-se conduzir pelas “estórias”, dando aos seus autores a total liberdade de conduzir os atores, fixando-se no tempo e espaço puramente transcendente, neste segundo, a direção agiu, conduziu os personagens e definiu o tempo e o espaço teatral dando à sua montagem uma linha cronológica [...] O trabalho é sóbrio e conseqüente, contando com um elenco de atores responsáveis e de nível artístico. (A Tarde, 01.09.1972)

Sem pretender a exaustão, mas no intuito de deixar registrados aspectos da encenação, no reforço da idéia de que a história do teatro não deve ser contada

com ênfase na dramaturgia e seus autores, incluo mais um apontamento, sem assinatura, sobre *Cordel II*. O *Diário de Notícias* de 4 e 5 de junho de 1972 abre com destaque a matéria: "Cordel no Vila põe Fim à Gozação com o Nordestino", ao ressaltar a visão humana e social das personagens que povoam a cena. Personagens tragicômicas que substituem o conceito negativo que se "dá, no Sul, ao homem do sertão". Sem exacerbar o lado cômico, suas características simplórias e seu tipo físico, indicadores da estereotipia redutora que caracteriza certa visão do nordestino nos programas humorísticos, o espetáculo suprime a gozação sem abdicar do riso, reação receptiva provocada pela comédia. O autor da matéria conclui seu ponto de vista com o seguinte parágrafo:

> As estórias se desenrolam num trabalho coletivo do elenco de maneira alegre e direta e simples, sem apelar para a linha mais fácil do ridículo. João Augusto procurou fazer um espetáculo o mais descontraído possível: os atores são livres de ir e vir ao palco. Ali mesmo mudam a roupa, se transformam em espectadores, contra-regras, sonoplastas, atores em personagens. Tudo à mostra do público, sem nenhuma pretensão de ilusionismo [...]. *O diretor tirou das limitações materiais o material para realizar o seu trabalho e parodia o badaladíssimo Grotowski: – Fazemos um trabalho pobre em teatro de Cordel II* (grifo meu), com resultados positivos, já se vê, pois a platéia está sempre cheia e entusiasmada [...]. (grifo meu)

Ao parodiar Grotowski, o animador do Teatro Vila Velha não esconde sua linha de teatro e de qual lugar fala. Sem negar as linhagens contemporâneas do teatro – Artaud, Grotowski, entre outros – distancia-se delas para delimitar sua ação sob a inspiração de Brecht e Piscator. O encenador não deixa de enviar uma mensagem para os que estão empenhados em experimentar idéias alternativas cujas fontes estão nos artistas francês e polonês, em Eugênio Barba, em Peter Brook, postuladores de uma nova poética para o teatro. A prática teatral dos encenadores europeus e suas teorias, já em processo de devoração por segmentos dos nossos encenadores, não faz parte do cardápio de João Augusto, alimentado por outras fontes.

No momento em que *Cordel II* cumpre a temporada, João Augusto verbaliza o desejo de continuar o trabalho com os folhetos. Encontram-se entre seus projetos a montagem de espetáculo somente com a obra de Cuíca de Santo Amaro, famoso cantador de cordel. Para Augusto, existe nos escritos de Cuíca de Santo Amaro o "mal dizer", mas sem alusão "às cantigas medievais. Há o "mal dizer" de encomenda, matéria paga na qual, por interposta pessoa, ataca-se e difama-se alguém. O projeto não se realiza e o Teatro Livre encarrega-se de encenar *Quincas Berro d´Água*, adaptação da novela de Jorge Amado realizada por João Augusto.

A adaptação de *Quincas Berro d´Água* – Prêmio Governo do Estado da Bahia no concurso de dramaturgia promovido pela Secretaria de Educação e Cultura – Fundação Teatro Castro Alves, em 1967 – ficara hibernando, visto que sua montagem requeria investimentos de grande monta. Tal empreitada foi possível pela conjunção do Teatro Livre da Bahia com o produtor Roberto Santana mais o apoio do Teatro Castro Alves. Reúne-se, então, o elenco de 56 atores[97], abarcando três gerações de intérpretes, para contar as aventuras de Quincas na Salvador amadiana. No dia 21 de novembro de 1972, o *Jornal da Bahia* escreve: "um acontecimento internacionalmente despojado, aberto" e passa a palavra a seu criador, que afirma: [*Quincas Berro d´Água*] busca o popular em todos os sentidos, e que, em certo sentido, procura o 'teatro pobre', subdesenvolvido, brasileiro e baiano". Mais uma vez a insistência em associar a pobreza grotowskiana à falta de recursos, pobreza no sentido literal, em uma visão crítica e discordante da aplicabilidade da experiência polonesa entre nós. Ao reduzir o conceito de teatro pobre às condições econômicas e sociais em que se dá seu teatro, João Augusto faz uma leitura que não corresponde ao real, embora os espetáculos do Teatro-Laboratório de Wroclaw tragam a marca do despojamento, fujam da artificialidade, propugnando um sistema de vida monástico, como afirma Peter Brook (1987) no prefácio de *Em Busca do Teatro Pobre*.

Para não deixar dúvidas sobre o que é teatro pobre, tomo de empréstimo a definição de Patrice Pavis (2001, p. 393):

> [...] estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos [...] preenchendo esse vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador [...]. O espetáculo se organiza inteiramente em torno de alguns signos básicos, graças ao gestual que faz muito rapidamente, auxiliado por algumas convenções, o quadro da atuação e da caracterização da personagem. A representação tende a eliminar tudo o que não é estritamente necessário; ela não mais apela senão ao poder sugestivo do texto e à presença inalienável do corpo.

Acrescento também as esclarecedoras palavras de Yan Michalski, escritas em 1987, referindo-se ao texto para a "orelha" da primeira edição do livro de Grotowski no Brasil (1971):

[97] ELENCO: Wilson Mello, Lia Robatto, Sueli Veloso, Maria Adélia, Jurandir Ferreira, Kerton Bezerra, Benvindo Siqueira, Raimundo Blumetti, Alair Liguori, Nilda Spencer, Lícia Margarida, Harildo Déda, Roberto Santana, Chico Drumond, Nelcy Queiroz, Roberto Assis, Sônia dos Humildes, Carmem Bittencourt, Haidil Linhares, Aleluia Simões, Normalice Souza. EQUIPE TÉCNICA: Sônia dos Humildes, João Augusto, Jorge Amado, Carybé, Mário Cravo, Calazans Neto, Sílvio Robatto (Seleção do Elenco), Doryval Caymmi (Música), Nara Leão, Fernando Lona, Gereba, Edil Pacheco (Intérpretes das Composições), Calazans Neto (Programação Visual), Jamison Pedra e Sílvio Robatto (Cenografia), Zé Maria (Figurino), Teatro Livre da Bahia (Produção Executiva), Direção (João Augusto). Estréia: novembro de 1972.

> A matéria-prima a partir da qual Grotowski elabora as suas teses é tudo, menos pobre. Encontramos nela, entre várias outras fontes inspiradoras, os conceitos filosóficos, as idéias psicanalíticas de Freud e Jung; encontraremos nela, talvez com maior densidade do que se costuma reconhecer, as heranças do temperamento nacional polonês, com o seu profundo misticismo cristão, o seu fascínio pela santidade, a sua ligação afetiva com os grandes mitos heróicos do passado.

Na perspectiva de João Augusto, *Quincas* "é uma locomotiva que puxa o trem da vida, da liberdade [...]. E o trem traz a modernidade do Quincas, sua universalidade – na medida em que é brasileiro e baiano". É essa montagem que proporciona o retorno, ainda que temporário, de Napoleão Lopes Filho como crítico através da coluna de Sóstrates Gentil. Para Lopes Filho, o adaptador-encenador não consegue atingir o ponto ideal na sua transposição da novela para a linguagem dramatúrgica. Aponta como insuficiente a dupla narrativa cênica: a "do tipo cordel e a da sucessão de quadros, que não tem tampouco a síntese dos quadrinhos" (A Tarde, 09.12.1972), no entanto, aplaude o esforço do encenador na recriação "para o reino mágico áudio-visual-coreográfico", matéria do tablado, das peripécias do herói que se afasta da família classe média para se aliar aos moradores do Taboão, "aquela gente que os burgueses chamam de gentinha". João Augusto explora o conhecimento que tem da Cidade da Bahia com seus tipos populares, "mais do que a ficção anterior lhe facilitou", escreve Lopes Filho.

Seguindo outra visão, Sóstrates Gentil (A Tarde, 22.12.1972), considera que João Augusto mostrou-se muito mais como autor que diretor. Em seguida expõe seu pensamento sobre o espetáculo. Transcrevo trecho da crítica, para dar uma medida do que foi a encenação da peça:

> [...] a montagem tem seus "poréns". O maior pecado não é o didatismo, nem uma apelação ao teatro popular [...]. O que João pretendeu na representação do seu espetáculo não o conclui, por tê-lo contido, demasiadamente, nos limites dramáticos de um texto construído, não obstante o bom resultado da adaptação. Não recriou o espetáculo, ao contrário, transpôs para a cena o texto, deixando em certas cenas cair na monotonia ou nos limites da inspiração literária. Este é o caso, por exemplo, da cena III ("Os urubus almoçam longe da carniça"), numa pequena mesa de restaurante. Se o texto sai fluente, com as suas colocações ajustadas à filosofia dos seus personagens, na caixa do teatro, subtona, esmaecendo-se, numa visão estática e estreita, de pouca plasticidade.

Vê-se pela crítica que a montagem não se define em termos de sua teatralidade, impondo-se ao público muito mais pela força do texto, conformando a peça em uma escritura rígida de cenas evolutivas que se rompem, proporcionando relaxamento em vez de tensão contínua, como requer a opção pela evolução linear da peça. O crítico do jornal *A Tarde* aclara com um exemplo o exposto:

> Na cena VI [...], "Castelo de Viviana", em que os "pensionistas" revivem a presença de Quincas, apesar da pouca movimentação, uma das cenas mais fracas, e acreditamos [...] em decorrência do número de estreantes, o texto evolui até o final num crescente, até o momento em que Quitéria levantando-se grita: "Tá fechado", quebrando toda a tensão.

Adianto que o crítico "morde e assopra". Aponta os senões e, em seguida, contemporiza. Ao final de seu juízo sobre a superprodução, conclui ser *Quincas* um dos melhores trabalhos do teatro baiano em que pese a submissão do espetáculo ao texto, "quando deveria ocorrer o contrário". Tal fato verifica-se, conforme Gentil, por um erro de perspectiva e não pela falta de domínio técnico ou de imaginação criadora.

Sobre o cenário de Jamison Pedra e Sílvio Robatto, diz Gentil que "se bem que limite a ação na procura do realismo, contribui em muito para a monotonia do espetáculo". Coloca-se aqui uma questão que indica a oscilação do espetáculo, sua indefinição: busca pelo realismo exacerbado.

De modo geral, a crítica não é favorável ao espetáculo, frustrando-se as expectativas criadas em torno da montagem. Primeiro pela curiosidade em torno da adaptação da novela, já consagrada pela crítica literária; segundo por conta das qualidades do *metteur en scène*, comprovadas pelos trabalhos anteriores. A apreciação mais contundente deve-se a Maria da Conceição Paranhos, cuja publicação efetivou-se na *Página Quente* do suplemento cultural do *Jornal da Bahia*, sob a responsabilidade de Matilde Matos. Paranhos inicia a exposição afirmando ter visto a peça pela segunda vez; passa, então, a descrever e analisar o que viu em cena, de maneira detalhada, traço incomum na crítica teatral baiana. Sem emitir juízo de valor, trago para esta narrativa as suas observações, no intuito de revelar a mecânica da encenação. Essa opção tem por objetivo mostrar o olhar atento de Paranhos sobre o objeto artístico, muitas vezes tratado de forma superficial nos reduzidos espaços destinados pela mídia impressa à crítica, portanto, vale a sua transcrição:

> No "foyer" do TVV [...] estava o elenco. Entrou cantando na sala da platéia e daí subiu ao palco. Gostamos do começo. Quebrou-se, em parte, o constrangimento do

> público, introduzindo um clima inicial favorável ao trabalho, desde que a reserva dos espectadores tem sido sempre um ponto negativo nas apresentações locais, talvez por terem, erradamente, aprendido a respeitar os "happenings" de genialidade dos quais são sempre excluídos [...]. A luz ainda colaborava com a atmosfera inicial. Depois, com a insistência dos focos perseguidores deslocando-se, pensamos haver um erro técnico [...]. Era mesmo intencional. Instalava-se, pouco a pouco, a fragmentação da densidade do "Quincas"! (Jornal da Bahia, 17 e 18.12.1972)

No desenrolar de sua avaliação, Paranhos aponta um dos problemas da peça: a falta de densidade, caráter que não falta à novela de Jorge Amado. A seu ver, todo o sensualismo e movimentação do povo se perdem em "assexualismo e assepsia", mesmo nas cenas em que o clima denota sexualidade. Ao adentrar no exame dos aspectos populares da montagem, Conceição Paranhos argumenta:

> A dificuldade de se fazer TEATRO POPULAR continua como um fantasma, mesmo para os mais popularistas. Devido exatamente à dificuldade de conceituação e exercício de tal tipo de teatro, até porque nem se sabe ao certo o que é POPULAR dentro da terminologia crítica contemporânea. A pobreza no palco, por exemplo, não implica em mau gosto ou perversão de gosto, como também não implica em ausência de elementos significativos na composição das cenas. De certo modo, o "Quincas" de João Augusto foi um teste para esse tipo de trabalho cordelino, dentro de uma estrutura não-cordelina. O "Quincas", se se pretendeu popular, resultou em popularesco e pretensioso, sem respeito face à cultura popular.

Ao pontuar sobre o tópico relativo ao teatro popular, inserem-se na discussão os elementos que preocuparam parte da intelectualidade brasileira e encaminharam artistas para veredas que tangenciaram o trabalho do Teatro de Arena, do Grupo Opinião e mais contundentemente para as ações cepecistas. Guiados pelos princípios que ordenaram esses grupos, os artistas colocam-se diante da realidade como agentes transformadores. Para isso, buscam encontrar soluções para a *práxis* artística, de modo que as mudanças formais atinjam a consciência do espectador. Colocam em segundo plano o estético, mas não abdicam do estético em seus termos. João Augusto aproxima-se dessa corrente, embora não deixe claro, quando se pronuncia sobre o assunto. Categórico, ele afirma: "[...] não acredito tão somente em teatro

popular, mas em muita coisa, procurando não ter preconceitos com nenhuma forma". Ao dar continuidade a sua linha de pensamento, acrescenta:

> Acontece que, quando eu faço teatro, tenho a minha visão das coisas, da realidade do mundo em que estamos vivendo. Por exemplo, *há quem torça o nariz para o não intelectivo, para o subjetivo, para o inconsciente, para o irracional, para o místico. Pois bem: tudo isso, esse "lixo cultural" me interessa também* (grifo meu) (Jornal da Bahia, 26 e 27.11.1972). (Grifo meu)

Ao considerar "lixo cultural" os pontos que enumera em sua fala, caracterizadores do "espírito do tempo" na contracultura, vejo que o interesse de João Augusto é relativo. Ainda mais quando o encenador comenta montagens como *O Futuro Está nos Ovos*, de Deolindo Checcucci, e, principalmente, *Macbeth,* de Enrique Ariman, registrada no capítulo anterior, classificada como um "delírio provinciano", "nocivo e perigoso", levando-o ao paroxismo de afirmar: "Pessoalmente acho que qualquer teatro ritualista entre nós é uma alienação cultural, e uma atitude escapista. Já há misticismo demais no Nordeste para se criar um teatro na base do Antônio Conselheiro Theatre". (Jornal da Bahia, 26 e 27.11.1972) Se João Augusto mostra-se interessado na irracionalidade e no misticismo, na subjetividade e nos aspectos não intelectivos, o empenho não fica claro. Em seus espetáculos, tais tópicos são diminuídos, criticados, quando não ridicularizados.

Tal postura está adequada ao momento histórico e aponta para a delimitação de campos opostos que não se cruzam e por onde se movem os diferentes sujeitos. Tanto o real quanto o imaginário estão impregnados pelas divisões entre esquerda e direita, entre conscientes e alienados, progressistas e conservadores, colocados uns contra os outros. Incluem-se nesse quadro as tensões entre os setores mais progressistas da *intelligentsia* brasileira, quando tratam de agir no interior da cultura e analisar sua produção em um ambiente marcado pelos transes da dependência cultural, tema que perpassa as reflexões e os posicionamentos naquele momento. Para a exacerbação desse quadro, tome-se como pano de fundo o que escorre pelas membranas políticas da Guerra Fria, no plano internacional, atuando internamente, para alimentar ainda mais as adversidades provocadas pelo governo autoritário, apoiado na Lei de Segurança Nacional.

Qualquer posicionamento desviante que sugira insubordinação aos cânones pregados para combater o autoritarismo na política e interpelar a visão nacional-popular na cultura e na arte provoca desconforto entre pares. Gera, por exemplo, o discurso do "lixo cultural", descartando-se do processo contestatório o que se configura como contracultura, "manifestação da nova moral libertária" que o sistema vem solapando, conformando e diluindo

(MACIEL, 2005, p. 249), na eterna luta prometéica de abafar o dionisíaco, como indicam as reflexões de Michel Maffesoli (2005).

Retomando os trajetos da extensa análise de Paranhos, ponho em destaque as opiniões sobre os outros elementos textuais do espetáculo. O registro sobre a movimentação cênica, "movimento do povo", é falho, mais um ponto crítico da montagem. Imputa-se o desacerto aos atores que, indecisos nas suas composições, não respondem aos traçados do encenador. Conceição Paranhos demonstra que o espetáculo carece de um trabalho cuidadoso de marcação. Conforme sua observação, os atores, "de um modo geral, não revelam um relacionamento convincente de movimento, gesto e os demais meios de representação". O palco, embora utilizado em contínuos deslocamentos, não é usado "concretamente nas cenas em que todo o elenco aparece".

Sobre a concepção e a realização cenográfica, considerada bela se tomada isoladamente, não se conjugam aos achados cênicos do encenador. Restrições são feitas aos telões brancos, nos quais são projetados *slides* para contar a história em *flash-back* e *flash-forward*. Tal solução é vista nos seguintes termos:

> [Os *slides*], bonitos e de qualidade técnica, também não atingem uma integração com os acontecimentos. Complicam a trama linear e pura da novela amadiana, com momentos de quase mágica densidade psicológica (um adaptador não poderia ignorar isto). E a simplicidade e espontaneidade da trama é ainda prejudicada pelo empréstimo ao palco das técnicas de projeção.

Objeções são feitas ao andamento do espetáculo, pois não é respeitado o "ritmo psicologicamente lento" dos momentos amadianos, em oposição ao agir dos personagens e os "problemas existenciais contidos em 'Quincas' de Jorge, sob a roupagem do circunstancial neste caso feito universal, são desintegrados". Para esclarecer a afirmativa a respeito das relações entre texto encenação e confirmar as suas objeções, Paranhos exemplifica:

> Um desses momentos é aquele posterior à morte de Quincas, quando sua filha vai visitá-lo. No "QUINCAS" de João Augusto, a filha "dialoga" com o defunto aos berros, num tempo acelerado de caricatura, o que na novela é um magistral emprego de monólogo interior indireto. Lá se vai o patético do "QUINCAS" eterno de Jorge.

Sem esconder a sedução que a crítica exerce sobre o pesquisador, mas atento para não desgastar o leitor, deixo de lado parágrafos que descrevem outros aspectos da montagem. Para não cometer injustiça com os intérpretes

da encenação que movimentou o teatro baiano, concluo o item relativo a *Quincas Berro d´Água*, com a transcrição de longo trecho sobre os atores e as atrizes destacados. Vejamos como se manifesta Paranhos:

> Necessário chamar a atenção do público para este ator de estrutura cômica, coisa rara [...]: Jurandir Ferreira. Ele fornece um Cabo Martim na dosagem crítica de gesto e palavra, demonstrando-o em dimensão maior. Nilda [Spencer], provando a qualidade de uma atriz que entra em cena por pouquíssimo tempo e a domina inteiramente. Mesmo prejudicados, não libertos de uma defeituosa marcação, temos o excelente Wilson Melo (Quincas), contenção e dosagem; o Harildo Déda (Santeiro), versatilidade comprovada; Sônia dos Humildes, força interpretativa e voz; Passos Neto, conjugação de gestos e mímica; Haidil Linhares, excelente atriz da linha Cordel, tipo já integrado na sua interpretação; Blumetti, bom ator vestido como manequim da Rua Chile; Alair Liguori, quando figurinos e caracterização se realizam na indicação da única figura verdadeira do espetáculo; Kerton Bezerra, esse maravilhoso Pé de Vento, personagem antológica, a presença da perseguição do sonho, em lirismo por Kerton atingido; Benvindo Siqueira (Curió), transfigurador, danificado o seu personagem pelo mau gosto da figura do palhaço que, pelo seu desgaste, carece de um poder criador excepcional de direção, para que não resulte num clichê para donas-de-casa lacrimosas [...].

Em que pesem as considerações de Napoleão Lopes Filho, Sóstrates Gentil e Maria Conceição Paranhos, o certo é que a montagem do Teatro Livre da Bahia conta com a presença de numeroso público[98], como observa Gentil em sua coluna (Jornal da Bahia, 23.02.1973):

> João procura dar as características de um teatro acessível aos freqüentadores de espetáculo, a exemplo [...] do seu 'Quincas', que entusiasmou os seus assistentes, notadamente ao turista que deixa, para satisfação dos nossos artistas, uma boa colaboração na bilheteria.

Esse teatro acessível é categorizado por Paranhos como "dirigismo", "mal social pior do que o analfabetismo", conclui.

---

[98] Tanto *Quincas Berro d´Água* quanto *Cordel II* foram escolhidos os melhores espetáculos do teatro baiano em 1972. Para Aninha Franco (1994, p. 213), a temporada de 1972 é significativamente melhor que a do ano anterior, considerada uma "desgraça".

Para melhor compreensão da história do teatro na Bahia no tempo da contracultura, é importante ressaltar não somente a reconstrução do Teatro Vila Velha, mas as realizações que vão à cena produzidas pelo Teatro Livre da Bahia. Se elas não podem ser interpretadas como vanguarda artística nos termos aqui discutidos, conotam valores de um fazer-pensar teatro popular, termo que se encontra permeado de ambigüidades nas suas múltiplas significações. Cumprindo a promessa de não me deter apenas nas criações denominadas alternativas, "manifestações expressivas desta 'arte nova'" (MOSTAÇO, 1982, p. 149), que transitam entre o ocaso dos anos sessenta e pulsam até 1974 – marco arbitrário –, distinguidas "pelos intercâmbios semióticos, pela pluralidade estilística e desestruturação dos campos e *corpus*" (MOSTAÇO, 1982), chamo a atenção para o que faz João Augusto junto com o TLB. Sobre o trabalho do encenador, tomo o depoimento[99] de Benvindo Siqueira:

> João trabalhava no ator três aspectos: a pessoa, o ator e a personagem. Queria que o público visse isto em cena. Trabalhava os atores na perspectiva de que eles se dirigissem, e dirigissem os colegas e as cenas, enquanto o espetáculo ocorria. Dirigia na perspectiva de que o ator não podia ser um boneco, um alienado diante da direção e do autor. Sua visão de trabalho era claramente marxista. Compreendia que toda leitura era uma releitura. E que *interpretação* exigia atores conscientes, e que para *representação* bastava gente que repetisse o que estava escrito. Isto eu aprendi, usei e uso até hoje [...]. Dizia João: "Trabalhar é trabalhar-se". Ensaiávamos muitas vezes 12 h por dia, até 6 h da manhã. Virávamos noites quando das estréias. Isto eu não gostava. Esta coisa de muito tempo de ensaio, penso eu, vem da geração que pensava ainda de forma analógica. Com uma nova geração de atores pensando de forma "digital", ganhamos mais tempo na composição das personagens ou do espetáculo. João levou o teatro baiano à Europa e à América Latina muito antes de quaisquer outros. E o Teatro Livre se apresentou nas grandes capitais do mundo antes de se apresentar no Rio e em São Paulo, bem dentro da proposta dele de descentralizar, da Bahia para o mundo! João foi maior que a sua época.

Suas idéias traduzidas cenicamente são, no entanto, criações que se contrapõem às realizações estéticas de vanguarda, alternativas, em busca de códigos novos para além do realismo crítico. Todavia obrigo-me a olhar a cena baiana sem maniqueísmo, embora tenha como objetivo trazer para a

---

9[9] Depoimento concedido ao autor desse trabalho.

reflexão as emanações da teatralidade transgressora, "não careta", que outros olhares apreciam como "vazias" e "neutralizadoras", mas que nas suas constituintes colocam em xeque as certezas do sistema, mesmo que apenas o teatral.

Um dos méritos das correntes em choque é o de manterem-se atuantes, ainda que as circunstâncias sejam amargas, em virtude da política cultural do Governo e, principalmente, pela repressão às manifestações artísticas. Mas pelas brechas e frestas encontram os meios para se mostrarem ao público e superarem os obstáculos impostos pela censura ou autocensura. Na dinâmica para a superação dos empecilhos, a contracultura abre espaço para as forças dionisíacas alastrarem-se nas múltiplas ações banhadas de romantismo. Nessa embriaguez, em que loucura e magia entram em ebulição para contribuir com a consciência do aqui e do agora, rompe-se a leitura linear do mundo. O teatro investe-se de outras preocupações, que não apenas a da força revolucionária da palavra que o discurso da lógica racionalista organiza. Em busca de nova significação, coloca em relevo o corpo, os sentidos, os conteúdos oníricos, o esotérico, a loucura, em processo alquímico, simultâneo, por vezes impreciso, mas fortemente poético. Ainda que João Augusto e seus companheiros do Teatro Livre da Bahia não trilhem os caminhos da vanguarda "desbundante", sua ação significa resistência aos mecanismos de pressão e limitação a que foram submetidas a cultura e suas manifestações na cena em transe.

Antes que caia o pano sobre os atos dessa história, retornarei ao Teatro Vila Velha para contar momentos subseqüentes de sua existência e enfatizar a importância do espaço para a atividade teatral em Salvador, atuação que se prolonga para além do tempo recordado dentro dos limites impostos pelo recorte a que este trabalho se circunscreve.

Cena 5 – As muitas cenas da Escola de Teatro e a ação do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)

Passada a ebulição causada pela passagem de Jesus Chediak e sob a direção de Anatólio de Oliveira, A Escola de Teatro, transformada em Departamento[100] da Escola de Música e Artes Cênicas, segue sua trajetória na calmaria forçada em que vive a Universidade Federal da Bahia. Ainda assim, seu diretor, Anatólio Oliveira avalia que, a partir do segundo semestre de 1970, o saldo de trabalhos no palco é positivo. Conforme suas palavras, em entrevista ao jornal *Tribuna da Bahia* (16.01.1971), "pela primeira vez, de-

[100] Para evitar confusões, esclareço que, embora transformada em Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas, refiro-me à Escola de Teatro, nomenclatura pela qual foi e é conhecida a instituição desde sua fundação.

pois de muitos anos, não houve um número elevado de desistências por parte dos alunos". Nessa oportunidade, ele afirma que, tanto professores quanto alunos trabalharam com entusiasmo nas montagens programadas, entre as quais *O Painel da Peste*, de Ingmar Bergman, avaliada como audaciosa por seu diretor, o próprio Anatólio Oliveira. A montagem procurou realçar os aspectos alegóricos contidos no texto de Bergman: "a fuga da peste como a fuga que todo ser humano manifesta em relação à morte", conforme Oliveira. Ao levá-la para a cena, o diretor utiliza os elementos dramáticos do texto em função de uma atmosfera poética onírica, mantém o Teatro Santo Antônio ocupado e os alunos da Escola em cena., um dado considerável.

A insistência em informar que o Departamento vive um clima harmonioso e profícuo indica preocupação em afastar da instituição a sombra da efervescente e desregrada atuação de Chediak, que, para o bem ou para o mal, fez pulsar o espaço artístico-pedagógico, ao possibilitar a circulação de idéias teatrais em voga. Esse direcionamento é analisado por Anatólio Oliveira como uma atitude a ser evitada nas encenações a serem produzidas no decorrer do ano. Para Oliveira, não se deve tentar "imprimir esta ou aquela visão estética aos alunos". Planeja ainda a recuperação da escola do ponto de vista material e enfatiza que o espaço está aberto para os alunos do Ensino Médio. Realiza-se o I Festival Secundarista de Teatro. Sobre o período em que o Departamento de Teatro esteve sob o comando de Anatólio Oliveira, exponho a opinião de Jorge Gáspari:

> Anatólio veio para fechar os cadeados. Foi uma gestão obscurantista [...]. Entramos novamente em uma crise de transição porque havíamos saído do bom-mocismo do teatro de Martim Gonçalves, houve uma época transitória de Nilda Spencer, houve o grande desbunde com Chediak e logo depois houve o fechamento com Anatólio. O teatro caiu, ele cerceava a liberdade de criação.

Ainda que faça uma avaliação negativa do período, Gáspari reconhece: "Eu aprendi muita coisa de direção com Anatólio, mas aquela direção tradicional, a cartilha de Martim". Assim sendo, o que se dá é a retomada da estética naturalista-realista, mesmo que de forma diluída, tendo em vista que a qualidade do que vai para a cena não tem a força criativa das encenações realizadas por Martim Gonçalves. (LEÃO, 2006) O palco do Teatro Santo Antônio é ocupado por montagens de graduação dos alunos do curso de Direção Teatral. Gáspari comenta:

> Os professores não faziam peças. Mesmo assim, Roberto Assis montou uma peça infantil [*O Embarque de Noé*, de Maria Clara Machado], Anatólio fez uma ou duas peças

> ruins, e mais ninguém. As peças eram feitas pelos alunos. Era uma coisa muito louca, porque havia um cerceamento de liberdade de criação, tentou-se apagar a memória Chediak, mesmo o que ficou de positivo de tudo aquilo. A Escola começou a entrar em um marasmo, um niilismo total. E os alunos que começaram a estudar teatro com Chediak tiveram que voltar para uma coisa que não conheciam. Ficou então uma coisa esquizofrênica. Foi uma geração [de alunos] muito sofrida.

Embora o clima da Escola se anuncie tranqüilo, no dia 13 de setembro de 1971, A *Tribuna da Bahia* veicula matéria cujo tema é a insatisfação dos alunos proibidos de participarem de espetáculos que não os produzidos pela instituição de ensino. Para o diretor da instituição trata-se de uma medida disciplinar de caráter funcional que visa a proibir a participação de alunos do primeiro semestre em produções extra-escola.

Queixoso, o corpo discente da Escola de Teatro afirma que o estabelecimento universitário não oferece condições de trabalho acadêmico na área a que os alunos se propõem a ensinar. O grupo aponta como graves problemas a falta de professores e de produções teatrais em que possam atuar. Sem nomear o depoente, a *Tribuna da Bahia* publica o pensamento de um aluno do primeiro ano: "Não temos aulas, apenas estamos aqui por hábito, não há professores [...]. Todos sabem da portaria, mas não se preocupam, trata-se apenas de mais uma medida repressiva [...]".

No seguinte depoimento, creditado a um aluno do segundo ano, a argumentação indica para o descumprimento da portaria: "Continuaremos a trabalhar fora, pois a verdadeira escola para o ator é o palco, e aqui não temos direito, o palco não existe para nós." Sobre as punições, levanta-se a possibilidade de suspensão da bolsa fornecida pela Universidade para estudos de especialização e pesquisa, oferecida aos alunos do segundo e terceiro anos. Esclareça-se que a Escola de Teatro, conforme a *Tribuna da Bahia*, mantém seus 12 alunos bolsistas como funcionários internos, encarregados de trabalhos burocráticos. Na mesma matéria, ao falar sobre as deficiências da instituição, mais uma manifestação dos alunos: "O primeiro ano, até agora não tem professor de Improvisação, já que José Possi Neto, que fez concurso de títulos para a cadeira e foi aprovado, ainda não foi contratado." Atentos para a data da publicação da reportagem, setembro de 1971, podemos constatar a inoperância da instituição. A insatisfação no meio estudantil não se restringe ao Departamento de Teatro, detecta o *Diário de Notícias* (28.09.1971). O jornal noticia que o problema é de envergadura mais ampla: "o fato é que mais uma unidade da Universidade tem seus alunos insatisfeitos".

Ao rememorar o seu contato com a Escola e, conseqüentemente, com o teatro baiano, o encenador José Possi Neto fala-nos da sensação que teve,

ao chegar, de que forças ortodoxas e revolucionárias se impuseram após a atuação de Jesus Chediak na instituição de ensino e da montagem de *Macbeth*, realizada por Ariman no Teatro Castro Alves.

No quadro geral das insatisfações vividas no interior da Escola de Teatro, é perceptível o arrefecimento das forças atuantes em termos de vanguarda e de experimentalismo que povoam a cena nos anos setenta. Contudo não se pode afirmar que o controle exercido pela nova diretoria tenha acalmado parte dos estudantes de teatro e que a cena tenha se acomodado às teorias teatrais mais "tradicionais". Ao juntar os cacos, ainda que timidamente, criam-se oportunidades para investigações a respeito do fazer teatral em uma perspectiva mais aberta e longe dos estereótipos ditados pela estetização da política e mais afeitos ao que Benjamin indica como politização da arte. Verticaliza-se esse conceito, ao descolá-lo de uma visão redutora sobre o que é teatro político.

Nos primeiros trabalhos de José Possi Neto na Escola de Teatro, percebe-se uma visão do teatro em que se entrelaçam subjetividade e objetividade, que resulta em métodos de encenação e de preparação do ator, mais atenta ao teatro como produto estético politicamente enquadrado noutros termos. Isso não impede que essa opção venha salpicada por esmaecidas anilinas do teatro visto como fenômeno social engajado e militante. O engajamento se dá por outras vias, como indica Possi Neto:

> Eu fui fazer uma série de interferências na rua. Nós íamos, por exemplo, pra praça da Sé, que tinha os pontos de ônibus e cada um entrava numa fila de ônibus. Num determinado momento, saíamos e começávamos a dar volta em torno da fila sem parar, encarando as pessoas. As pessoas achavam que éramos malucos, mas de repente começavam a olhar para os lados e viam que estava acontecendo a mesma coisa em outras filas e aí se instaurava um pânico e a gente saía. Então criei várias situações assim, era para testar as relações com o público Eu gostaria de lembrar que vivíamos aí o auge da repressão e que o nosso tema era... Eu me lembro que me inspiro muito em *Respiração e angústia*, do Gaiarsa e o grande objetivo, a grande temática era mostrar a repressão e, como não se podia falar diretamente, se criou uma série de trabalhos em torno disso. Por exemplo, toda temática que eu usava para preparar os alunos no *Momento Processo* era um trabalho com relação à repressão e com relação à angústia.

Quanto ao primeiro empreendimento realizado na Escola de Teatro, Possi Neto esclarece: "não é nem um espetáculo [...] Eu preparei a turma do primeiro ano para uma apresentação pública que chamei de *Momento Pro-*

cesso". Nesse trabalho, mostrava-se a conjuntura de um processo de improvisação que o professor recém-contratado desenvolvia com os alunos. Possi Neto conta como se deu a sua inserção no ambiente:

> Eu tinha acabado de me formar na universidade, tinha dado aula [Educação Artística] durante um ano e meio, onde experimentei várias coisas. Tinha tido um grupo experimental, nunca tinha estreado nada, então, tinha uma força muito grande, uma paixão por teatro, muita coisa na cabeça, muita convivência com a efervescência teatral de São Paulo, mas eu não era um profissional. Então, quando eu cheguei e estive com o professor Manoel Veiga, que me entrevistou, depois que o professor Anatólio me apresentou a ele dizendo que tinha interesse em mim pra dar aula na Escola, embora com certo medo. Manoel Veiga, que era o diretor da Escola de Música e Artes Cênicas, me propôs que desse aulas na Escola após o concurso de títulos. Como, na época, um dos primeiros diplomas de nível universitário era o da minha turma – sou da primeira turma da ECA –, não tive o menor problema. Eu passei no concurso de títulos, mas eu me lembro que fui receber o meu primeiro salário nove meses depois. Eu fui vendendo o que tinha pra ir vivendo.

O trabalho realizado com os alunos é mostrado ao público e causa impacto muito grande na Escola de Teatro. Manifestações contrárias fazem-se sentir imediatamente, mesmo durante a apresentação de *Momento Processo*. No desenrolar dos exercícios de improvisação iniciados no palco, os alunos ocupam todo o prédio da Escola, inclusive o telhado. Tal fato gera demonstrações reativas, surgindo discussões entre os espectadores contrários e os favoráveis ao que era mostrado. Esse processo de trabalho apoiado no trabalho físico dos alunos-atores desencadeia energia na placidez da Escola de Teatro e confirma, ainda que temporariamente, o "certo medo" de Anatólio Oliveira.

No processo de retorno ao tempo em que iniciou o trabalho com os alunos na Escola de Teatro, Possi Neto esclarece que se constituiu como homem de teatro ao somar as experiências paulistas e baianas. Comentando sobre os processos que resultaram na apresentação polêmica, o encenador enfatiza que se deixou guiar intuitivamente, "porque eu nunca tinha feito dança na vida nem nada". Contudo, não hesita em afirmar que seu "teatro sempre teve um ponto de partida que é físico. Mesmo a peça mais realista, eu começo a ensaiar através de um trabalho corporal, até hoje eu faço isso". E completa na longa citação:

> Eu acredito que conduzo melhor o ator pra construir o seu personagem, emocionalmente, a partir de experiências comportamentais e físicas, de exercícios físicos do que de uma análise psicológica. Então, eu estava experimentando naquele momento. Eu estava experimentando e os alunos também. O que eu encontrei foi uma enorme abertura, uma entrega incrível dos alunos, isso é um dado muito baiano, de estar sempre aberto ao que é novo, mas se cansa rápido talvez. Acho que isso foi grande problema que eu vi naquele tempo [...] Não posso julgar hoje. Hoje eu acho que já existe um método mais desenvolvido. As pessoas se entregam mais ao trabalho com uma certa metodologia. Na época, eu vi uma entrega muito grande, mas havia uma certa preguiça pra manter as coisas. Era preciso novidade o tempo inteiro. Isso é muito brasileiro e como a Bahia talvez seja a cidade mais brasileira do Brasil, eu percebi isso muito acentuadamente. Acho que esse foi o grande problema que eu vi naquele tempo [...] Não posso julgar hoje. Eu tinha um grupo de alunos que se entregou nesse processo, que começava no palco, onde eu mostrava o trabalho de aquecimento, dava uma proposta, eu conduzia isso e depois eles saíam improvisando, utilizando toda a estrutura da casa. Eu não me lembro se era consciente ou inconsciente, mas eu estava querendo ressuscitar a casa [...] Porque se usava tudo, desde a secretaria [...] Ia-se lá para o sótão, que um dia foi o alojamento dos professores da primeira Escola. Eu me lembro de uma aluna que era uma pessoa quase de circo, naturalmente, que se pendurou numa árvore de ponta-cabeça, e de um aluno que terminou soltando uma série de papéis lá de cima do telhado. Isso deu até motivo pra uma matéria da Regina Coeli, induzida por alguns professores da Escola a dizer que eu drogava os alunos, que tinha até uma pessoa que tentara suicídio num dos laboratórios, tentado se enforcar [...] E era uma pessoa fazendo o seu trabalho, pendurada num galho de árvore, mas houve isso sim. Havia já um grupo de pessoas, acho que pronto, não era só o trabalho em si, pra tentar me demover de lá, porque eles tinham medo que eu virasse um novo Jesus Chediak ou virasse um Ariman na Escola.

Na longa transcrição, encontram-se princípios de uma gramática imbuída de idéias teatrais que marcam distância das teorias stanislaviskianas e brechtianas para se aproximar do teatro físico grotowskiano, preocupação que toca de perto o encenador e o intérprete contemporâneos, na procura de soluções para os problemas que se apresentam para melhoria do ato comunicacional. Vislumbra-se também um rebaixamento do texto como ele-

mento principal do teatro, mas não se descarta a possibilidade de um roteiro aberto.

Tais procedimentos são vistos, durante o período compreendido aqui como o da cena em transe, como transgressores. Ainda que subversivas, são transas, repito, vistas por determinados setores como alienadoras e estranhas ao contexto do teatro brasileiro. Teatro que se quer preso às convenções de uma arte engajada, que não vê com bons olhos o artista que situa a sua ação criadora em função da própria arte, como enfatizam, contrariamente, o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, datado de 1962 (HOLLANDA, 1980).

As informações, os códigos e os princípios que regem o fazer teatral que se coadunam com a prática de Possi Neto e de outros diretores da cena baiana são considerados como frutos da invasão cultural. Entende-se que esse acometimento leva à despersonalização de uma prática que se quer imune às influências do teatro mundial ou, mais precisamente, do fazer teatral ocidental, na sua inquietante experimentação e no propósito de "permitir ao indivíduo sentir e criar com liberdade", como defende Julian Beck, citado por Carlson (1997, p. 453). No cerne desse pensamento que orienta a prática teatral dos sessenta para os setenta está o princípio de fazer com que o humano não viva a dualidade, a separação entre intelecto e sentimento. Retornando a Beck, "o cérebro [...] separou-se do corpo e do sentimento, e a língua se corrompeu e perverteu", portanto, caberia ao teatro encontrar "algum tipo de comunicação de sentimento e idéia direcionado para outra área além das palavras ou sob as palavras [...], aprofundá-la, amplificá-la e tornar a comunicação real, em vez de uma série de mentiras" (BECK apud CARLSON, 1997, p. 453).

A discussão em torno da aplicação dessas teorias no contexto da Escola de Teatro vai se dar em um âmbito muito restrito, devido à falta de professores, do desinteresse da maioria dos docentes, ainda que Lia Mara (Dicção), Lia Robatto (Expressão Corporal), Nelson Araújo (História do Teatro) e Francisco Medeiros[101] (Direção Teatral), por conta de seus interesses e especificidades das disciplinas que ministram, mostrem disposição em abordar as questões que prefiguram um fazer teatral menos ortodoxo. A atuação desses profissionais no interior do espaço universitário vai arejar o processo de formação acadêmica, decurso que se dá em um cenário de embate conjuntural e de impasses vividos pela Universidade sob a repressão. Tal situação contribui para que Aninha Franco (1994, p. 224) radicalize:

> A profissionalização cênica não acadêmica, iniciada em Salvador nos anos 60, em razão das deficiências da Es-

[101] Colega de José Possi Neto na Escola de Comunicação e Artes (USP), Francisco Medeiros passa curta temporada (1973-1974) em Salvador como professor da Escola de Teatro.

> cola de Teatro, ampliou-se em 70, institucionalizando-se em 80. Grande parte dos responsáveis pela vida inteligente do teatro local nesses anos não passou pela EMAC [Departamento de Teatro], apesar de sua revitalização em 1973.

O trabalho realizado por Francisco Medeiros mostra que a realidade não é tão sombria, considerando-se a falta de apoio governamental para as áreas das ciências humanas, mais especificadamente, das artes. Em 1974, o jornal *A Tarde* reconhece a atuação do professor-diretor, comprovando a tese de que o rendimento da aprendizagem é maior quando baseado na experiência prática. A consideração diz respeito aos resultados alcançados com os alunos do curso de Direção Teatral, sobressaindo-se a montagem de *América Urra*, de Jean Claude Van Italie, dirigida por Gildásio Leite.

Em 06 de outubro de 1972, Sóstrates Gentil escreve sobre o afastamento do público das casas de espetáculo e toma como causa para o fato o despreparo dos "homens de teatro desta província". Ao se reportar à Escola de Teatro, o jornalista detecta acanhamento em suas ações. Lembra-nos Gentil:

> Basta que tenhamos em mente a renovação das artes cênicas que se vem verificando universalmente e perguntamos: quais os seminários, debates ou atividade pública que o Departamento de Teatro realizou acerca desta ou daquela concepção de teatro nos últimos anos? Que trabalho, objetivamente, em torno das novas técnicas, apresentadas para o público [...]? Quais a montagens que vislumbrassem a linha do novo teatro?

Ao lançar perguntas pertinentes, o crítico assinala que o papel da unidade universitária é preparar seus alunos-atores e alunos-diretores com vistas à "melhoria do nível das produções". Espera Gentil que a Escola de Teatro contribua para a renovação das artes cênicas na Bahia, "como se verificou há anos", no período sob a direção de Martim Gonçalves e de Luiz Carlos Maciel como diretor artístico. (LEÃO, 2006) Ao avaliar a produção recente da Escola de Teatro, diz o crítico que o que se vê "são montagens tradicionais, quando as há, limitadas em todos os sentidos, sem qualquer repercussão na comunidade".

As Muitas Cenas da Escola de Teatro, título do item exposto, diz respeito à matéria publicada pela *Tribuna da Bahia*. Ela refere-se aos trabalhos[102] realizados por alunos da Escola de Teatro, apresentados também no Festival de Teatro do Estudante, na Aldeia de Arcozelo. Ainda que não tenham reper-

[102] *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, com direção de Idelcélia Santos, e *A Última Gravação*, do mesmo autor, dirigida por Terezinha Lopes.

cutido na comunidade nem atinjam o patamar de realizações bem acabadas, logram receber prêmios no Festival.

Assim a Escola de Teatro aparece mais uma vez no palco da contracultura, vivendo os impasses de uma estrutura acadêmica cerceada pelo sistema, mas contribuindo como espaço cultural. Na avaliação do teatro que se fez na época, o que se produziu na instituição, tanto no ensino quanto na encenação, pode-se dizer que há um rebaixamento das atividades sem que se percam as possibilidades de realização que o espaço oferece como infra-estrutura. José Possi Neto, quando assume a direção administrativa e artística da Escola de Teatro, sabe aproveitar as condições, mesmo precárias, para desenvolver o seu trabalho. É voz corrente entre a "gente de teatro" a contribuição dada pelo encenador, naquele momento engatinhando no palco, à Escola de Teatro, recolocando-a no mapa das atrações culturais baianas. Sua atuação é objeto de reflexão mais atenta no ato seguinte.

Antes que se encerre o ato, é importante trazer para a ribalta a atuação do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)[103]. Nesse momento em que as forças dionisíacas sofrem as pressões da racionalidade que se constituem como supressoras de "tudo que pertence à esfera da sensualidade, do prazer, dos impulsos", tomadas como antagonistas da razão, conforme indica Marcuse (1999), leio o ICBA como um espaço onde se pode pelo menos respirar com tranqüilidade. Assistir aos eventos culturais e "esticar" no bar-restaurante do instituto passou ser um hábito dos artistas, intelectuais e universitários. Ainda que não se possa defini-lo como um território livre das injunções do governo civil-militar, no imaginário dos seus freqüentadores, o casarão da Vitória é um espaço de liberdade. Na realidade, um lugar de produção, de experimentação estética e de programação artístico-cultural, "algo que se movimenta no vazio cultural", afirmação creditada ao jornal *Tribuna da Bahia*. (29.04.1972) Seu diretor, Roland Schaffner, assim se expressa: "Não podemos entender um instituto cultural como mero apresentador do que se faz em arte. Um organismo assim seria um museu, em lugar de um instituto."

Com relação ao teatro, o ICBA cria o Grupo Cooperativa (1972) que leva para a cena, no Teatro Vila Velha, as montagens de *A Lição*, de Eugène Ionesco, e *O Monta Cargas*, de Harold Pinter, mantendo-se os espetáculos com pouco público. Para Schaffner, "é estranho que coisa como esta não desperte se não o aplauso, pelo menos a curiosidade do público e isto o mova a ir ao teatro".

Acompanhando a linha de pensamento do diretor do ICBA, concluo que os textos receberam uma concepção que afastou seu público-alvo, o universitário, visto por Schafner como preso a "concepções estreitas de teatro no

---

[103] Também conhecido como Instituto Goethe.

Brasil". A seu ver, esse público está mais interessado numa "certa linha de teatro, aquela que é motivo de catarse e que de certo modo é desligada do contexto social e político do Brasil". O desinteresse pelas montagens de *A Lição* e de *O Monta Cargas* mostra que a atenção desse público está voltada para uma necessidade de diversão e de escapismo, conclui Schaffner. Em seguida, acrescenta: "Seria, no caso, o interesse exclusivo pelo teatro na linha do 'Rito do Amor Selvagem'"[104]. Apura-se, então, qual a concepção de teatro que se ajusta aos valores de Roland Schaffner: "O teatro é a forma de arte mais comunicativa e mais apta para o debate entre artista e público, porque eles estão ali, um diante do outro". Esse pensar sobre o teatro norteia a escolha do texto para outra montagem do Grupo Cooperativa. Ensaia-se *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht, sob a direção de Ewald Hackler, responsável também pelas direções dos textos de Ionesco e Pinter citados. Para Hackler, o teatro é também instrumento de comunicação.

> Sob determinado aspecto, é muito mais poderoso que o cinema e a TV. Porque o teatro (o palco), é a única coisa que está "funcionando" no momento imediato para a platéia. Nenhum espetáculo é igual ao outro. Porque o público é outro cada vez. Cada noite tem uma nova criação. Tem-se outros atores porque eles mudam, são figuras vivas como nós mesmos, com todos os problemas que temos. (Tribuna da Bahia, 23.08.1972)

Sobre os intérpretes e sua relação com o diretor, assim se manifesta:

> Um ator, para mim, é um ser humano com toda a capacidade de pensar e criar, em termos de palco, mais do que eu. O ator é quem tem de dar-me invenção e fantasia. Eu sou apenas capaz de dar uma direção e marcações gerais. Dar-lhe conhecimento, segurança em seu papel e liberdade para criar. E afortunadamente os atores aqui têm gana, sensibilidade [...]. Nesse momento, em relação aos atores que trabalham comigo, nada mais tenho a ver com eles. Não estou mais interessado. Minha tarefa já foi cumprida antes. Um ator do nosso tempo, um ator no sentido moderno, precisa trabalhar por ele mesmo.

[104] Espetáculo realizado em São Paulo (1970) por Maria Esther Stockler e José Agripino de Paula, uma referência em termos de um trabalho de arte-soma, de altíssima voltagem sensorial, cuja presença do corpo do ator intensifica-se em ações fragmentadas. É tomado como teatro irracionalista, subjetivo. Ao lado de *Mustang*, dos mesmos autores, *Rito do Amor Selvagem* rompe com a linguagem objetiva do teatro realista. Tomando como base as informações de José Possi Neto, Maria Esther Stockler foi a primeira pessoa a pegar marginal de rua e travesti e colocar no palco, fazendo um trabalho de impacto intelectual, conceitual, com uma nova linguagem dentro de um estilo totalmente contracultura.

Hackler expressa seu pensamento sobre os atores brasileiros, referindo-se ao modo como eles perderam todos os instrumentos sutis de representação e habituaram o público ao grito, um recurso "mais fácil do que mostrar um comportamento silencioso e minucioso". O diretor, sem explicitar, atribui tal fato aos espetáculos ocorridos entre os anos sessenta e o início da década seguinte, quando se experimentaram outras maneiras de representação. Essas maneiras prefiguram a exarcebação do gesto, da voz, do movimento, que, na análise de Ewald Hackler, "roubou e destruiu uma parte importante dos 'modos de representação'", causando o afastamento do público das casas de espetáculo.

Sem negar as diversas formas de atingir o público, o encenador afirma: "o choque não é uma questão de intensidade, de excitação". Em sua argumentação, estabelece uma comparação entre o primeiro movimento de uma sinfonia e os problemas a serem articulados no palco. No caso, observa-se que os compositores "usam o 'fortíssimo' em função do processo 'pianíssimo' que cresce até o clímax. E para exprimir isso em porcentagem, esse movimento da sinfonia, talvez tenha somente cinco ou seis por cento de 'forte e fortíssimo'. É uma questão estética".

Seguindo as idéias de Hackler, apenas dentro dessa ordem estética é que se articulam as proposições do palco, cabendo ao público reaprender os meios sutis e silenciosos de um ator. Questionando o uso de microfone no teatro, processo usado pela televisão, evidencia o poder da voz humana e adverte que "o ator não precisa desses aparelhinhos técnicos". Naquele momento em que o uso do microfone é prática não usual no teatro, o problema evidenciado soa como um alerta ou, se quisermos, uma premonição, já que atualmente o uso da aparelhagem é uma prática adotada pelos atores. A inclusão do microfone não é compreendida como elemento textual do espetáculo, e sim como uma "muleta".

Abrindo espaço para a circulação de idéias, o ICBA estabelece parceria com a Escola de Música e Artes Cênicas. Em outubro de 1971, promovem o primeiro espetáculo *Interarte*[105], envolvendo interdisciplinarmente as artes plásticas, a música e a dança, no caminho do que se configura como um *happening*. Chico Liberato, Djalma Corrêa, Ernst Widmer, Lia Robatto e Sílvio Robatto criam a ambientação, com colagens, fotos, frases, projeções de *slide*, jogos de luzes, som e objetos, por onde passa o espectador em direção à sala de espetáculo. Depois de atravessar uma abertura estreita, um corte numa

[105] Em 1972, realiza-se o *Interarte 2*, um desdobramento do trabalho anterior. Seguindo o mesmo formato, o *happening* incorpora outros artistas, como o músico argentino Rulfo Herrera, o artista plástico Humberto Velame, Jorge Ledesma, responsável pelo coral experimental, e Alba Liberato. Conforme seus realizadores, o trabalho enfatiza a condição de aprisionamento físico e mental do homem moderno. Para demonstrar a idéia norteadora, incentiva-se a participação do público, que é, por exemplo, obrigado a passar por um chão de gravetos que dificulta a locomoção. Panos, barro, arame, cerca de varas constituem um labirinto. "Das cercas e dos objetos partem sons, latas e cabaças dependuradas, o envolvimento corporal do grupo de Lia, tomando o ambiente e criando a participação direta do público que com seu gesto responde e assimila do labirinto, recriando-o", na descrição da *Tribuna da Bahia*, de 28 de outubro de 1972.

espuma de *nylon*, o público é atingido pela projeção de *slides* e sons eletrônicos e interage com os intérpretes desse acontecimento. Para Matilde Matos (Jornal da Bahia, 17 e 18.10.1971), o *happening* "com todas as falhas, ainda surpreende pela qualidade. É um espetáculo novo na cidade, que precisa ser visto pelo menos pelos jovens".

Ainda que reconheça as qualidades de *Interarte*, Matilde Matos é contrária ao trabalho de expressão corporal. Sobre o caráter participativo do evento, faz a seguinte objeção:

> [...] a preocupação de que "o público tem que participar", somada à preocupação pequeno-burguesa de querer chocar é francamente gratuita. Mistura de gestalt caboclo com simulacro de "swing", psicoterapia de grupo com expressão corporal, que não diz nada nem levam a lugar nenhum. Como "happening" já está com uns bons dez anos de atraso. Expressão corporal é um meio excelente para se chegar a um fim [...]. Mas como espetáculo em si, tem que ter outros recursos que não aquele de regredir às cavernas e imitar animais. A gente vai ver [...] uma peça latina, e está todo mundo lá grunhindo, latindo, ofegando, atacando-se às dentadas.

Esse é o quadro que ela encontra em *Interarte*, com o grupo de atuantes rolando pelo chão, "latindo, grunhindo, mordendo-se e cheirando-se", e completa: "ou a expressão corporal termina aí (o que todo mundo sabe que não é) ou os expressionistas corporais locais estão precisando de uma boa renovação". Mesmo que a argumentação proceda, Matos guia-se por uma visão de dança-teatro (terminologia utilizada a partir dos anos oitenta) que não aceita os elementos fora das formas rígidas da comunicação. Mesmo que se considere a baixa qualidade de muitos espetáculos em que a palavra foi suprimida em favor de outras formas de expressão, a descrição da *performance* se dá de maneira desqualificadora. Lia Robatto, artista preocupada com a pesquisa e a invenção na dança e no teatro, responsável por trabalhos inovadores em ambas as linguagens, pode ter cometido equívocos, mas não procede a acusação de acomodamento, carência de renovação. Ao falar sobre a expressão corporal, Robatto mostra seu entendimento sobre essa forma de comunicação:

> Em termos artísticos, ela, nestes últimos anos, está ganhando um desenvolvimento enorme. Há dez anos atrás não se ouvia falar em expressão corporal e agora está virando coqueluche. O que por sinal é um perigo, porque o pessoal começa a curtir a expressão corporal. Mas é muito bom, porque mostra que o homem [...] está des-

> cobrindo, novamente a sua potencialidade expressiva [...]. O teatro e a dança começaram a desenvolver a expressão corporal, paralelamente, mas cada um por seu lado, independentemente. O teatro começou a desenvolver um dinamismo através da expressão corporal. E a dança começou a redescobrir a dramatização mais espontânea, através da expressão corporal. (Diário de Notícias, 03 e 04.06.1973)

A exposição de conteúdos instintivos e vitais, a exibição de formas que defendem o princípio de prazer, a exarcebação de conteúdos corporais e mentais, estimuladores dos sentidos, prefigurações libertadoras das forças dionisíacas e de Eros encontram seu oposto nas organizações determinadas pela conduta prometéica e apolínea. Afirmar que essa conduta permeia o pensar da jornalista e crítica de arte é temerário. Mas as tensões provocadas por ela estão presentes, potencialmente, ainda que na dimensão estética e nos debates sobre seus temas, que configuram o espírito da época. Os conteúdos que perpassam a produção experimental tendenciam outra lógica, validada pelos valores contraculturais desafiadores da razão predominante. (MARCUSE, 1999) Vê-los separados parece-me uma conduta recorrente quando se interpreta a produção artístico-cultural no bojo da contracultura. Entra-se então no jogo do isso ou aquilo. Desqualifica-se então a intensidade e a renovação ocorrida nas artes. A produção que emerge no instante em que se vive sob o domínio do medo da máquina repressora do Estado e do fantasma da auto-repressão não deve ser pensada como alienadora e alienante. Ela mostra contradições, ambivalências, não a morte das idéias; *revela as tensões entre o nacional-popular e a vanguarda experimental; aponta a rigidez visível no debate sobre as manifestações artísticas dos setenta, um posicionamento que vai gerar, no final da década, a polêmica em torno do patrulhamento ideológico, agravada um pouco mais adiante pela inclusão do pensamento "politicamente correto"*.

O Instituto Cultural Brasil-Alemanha e seu grupo residente, o Teatro Cooperativa desenham mais uma investida na cena teatral baiana com a realização da montagem de *Os Sete Pecados da Cidade* (1973), texto de Conceição Paranhos com direção de Ewald Hackler. O texto sobre poemas de Gregório de Matos, submetidos à linguagem de teatro de bonecos, é concebido para ser apresentado em praça pública. Na ocasião, Hackler se posiciona com relação ao trabalho em depoimento a Zéwilson Bacellar:

> Um teatro popular deve ser muito mais simples do que nós pensamos, porque as formas teatrais que nós vivemos são muito complicadas, muito exploradas [...], nós precisamos é fazer uma revisão das nossas formas dramáticas porque me parece que essas formas apenas pres-

> tam para uma elite. Os resultados que devem tentar seria quebrar exatamente a elitização na forma como o povo entra mais uma vez no teatro, nós não podemos tratar o teatro de rua como uma coisa baixa e o teatro de palco como mais alta, mais elevada. Nós procuramos chegar de qualquer modo a certo ponto: a platéia uma vez misturada, no sentido de povo, classe média e classe alta, como seria o caso de um parlamento democrático. (Jornal da Bahia, 05 e 06.08.1973)

O espetáculo com grandes bonecos, intensa alegorização, texto gravado e palco com dimensão de 20 por 12 metros é mostrado no Terreiro de Jesus e segue para o Festival de Inverno de Ouro Preto, onde obtém boa receptividade. Para Conceição Paranhos, a peça pretende "revelar a poesia de Gregório de Matos, mais amplamente, ao público numeroso", em praça, espaço destinado a um poeta "cuja poesia era dita a viva voz, pelas ruas da cidade [...] longe dos 'letrados' que tanto condenou nas suas sátiras. Assim cremos que o "Boca do Inferno" estará bem num palco aberto". (Jornal da Bahia, 18.07.1973)

É no Instituto Cultual Brasil Alemanha que João das Neves, um dos fundadores do Grupo Opinião vai encontrar apoio para a montagem de *Um Homem É Um Homem*, de Bertolt Brecht e estabelecer as bases do Grupo em Salvador, uma tentativa de sobrevivência em virtude do esfacelamento da agremiação, uma ação da censura e da repressão. A montagem, em 1974, comemora os dez anos do Grupo Opinião. Além do espetáculo, a sucursal do Grupo Opinião na Bahia organizou, como parte do empreendimento, a *Feira de Música Popular*, cujas músicas finalistas serão usadas na montagem, como informa o *Diário de Notícias*. (05.07.1974)

Nos anos sombrios do governo Médici, o teatro nacional sofre rude golpe. A ação da censura torna-se cada vez mais brutal e marca indelevelmente os anos de 1971 e 1972. Thanatos revela a sua face mais terrível. Desde que é restabelecida a pena de morte no país para os crimes políticos, em 29 de outubro de 1969, pela primeira vez condena-se um jovem de 18 anos, Theodomiro Romeiro dos Santos, à morte. Investe-se no extermínio dos opositores do regime. Lamarca é enterrado em cova rasa no Cemitério do Campo Santo, em Salvador, em 19 de setembro de 1971.

A censura preocupa-se em moralizar o carnaval. O *Jornal da Bahia* (10.01.1972) afirma que "muita organização pode acabar com o melhor carnaval do Brasil". A sensação de impotência vivenciada por diversos setores da sociedade brasileira é visível. O meio teatral, vivendo as seqüelas do autoritarismo, procura saídas. Nos mares da loucura, os artistas colocam a barca das transas para navegar e, nos limites agônicos, inquietam-se, procuram ocupar os espaços e animam a cena com idéias traduzidas em imagens e palavras. No interior dos grupos teatrais, as tensões são determinadas pe-

las condições externas e também pelos embates da criação e da procura por novos rumos.

Nas encruzilhadas determinadas pelo pensar-fazer, os artistas se posicionam em favor do espetáculo condicionado ao texto ou rompem com essa gramática. Os que optam por romper com essa escritura, partem para conceber a encenação em que a poética rompe com a subordinação ao texto para tangenciar o absoluto[106]. Essa postura revela inquietação e, mesmo em transe, reafirma-se nas atitudes criadoras, alternativas e "piradas" dos artistas. Ao comentar sobre a temporada teatral, o encenador baiano Álvaro Guimarães coloca em relevância a coragem de quem fez girar a roda e questiona: "Se era bom, deslumbrante, ou novo, o tempo responde. E está tudo aí mesmo, fora do tempo, experiências, tentativas, avant-garde, underground". Por fim, acrescenta: "Aguardamos, ou não?, um sinal. Nem que seja interplanetário, uma magia, uma beleza para os nossos olhos cansados de cinzas e ouvidos tensos de lamentos". (Verbo Encantado, outubro, 1971) Ao encerrar o ato, Guimarães deixa implícito o desejo de novos temas e novas significações para o teatro, distanciando-o das formas reativas do espetáculo "de protesto" e preparando-o para enfrentar a política cultural do Governo e o fortalecimento da indústria cultural, armadilha para as vanguardas e para o experimentalismo. Como fruto desse embate, vê-se a dissolução dos grupos mais expressivos do teatro brasileiro, como o Grupo Oficina[107], paradigma da inquietação, da expressão da crise da cultura brasileira na época e da autofagia.

No horizonte da cena em transe, os novos grupos que surgem terão seus experimentos questionados por uns e por outros, contudo afirmo que o desassossego marca o período e permite o aparecimento de focos criativos na cena. Mesmo que a produção artística não possa configurar-se como fruto de

[106] Essa tendência não pode ser creditada como uma novidade. Desde Richard Wagner, passando por Gordon Craig, Adolfhe Appia, Meyrhold e Antonin Artaud, entre outros, preconiza-se a totalidade para o ato teatral. No período abordado por este trabalho, identifico a disposição dos artistas de dar continuidade às teorias que elevam a potência do espetáculo à condição de "obra de arte total", levando tal proposição ao paroxismo.

[107] O Grupo Oficina realiza viagem de um ano pelo Brasil, nas pegadas do que veio a se chamar *Trabalho Novo*, iniciado em Brasília em maio de 1971. Dessa viagem, considerada como uma metamorfose para o Grupo, surgiu a criação coletiva *Gracias Señor*. A documentação sobre a viagem, incluindo a passagem por Salvador, é vasta e vem servindo para a compreensão do processo vivido pelo Grupo Oficina e por seu animador principal José Celso Martinez Correa. A *Revista Bondinho*, na edição de 29 de abril a 13 de maio de 1972, publica extensa matéria, na qual Renato Borghi, Henrique Nurmberger e José Celso falam detalhadamente sobre os processos individuais e coletivos durante a viagem. Essa trajetória marca o rompimento do Grupo Oficina com os códigos que experienciara: o teatro realista stanislavskiano, o universo tropicalista-oswaldiano de O *Rei da Vela*, o teatro brechtiano, marcos das etapas sucessivas e bem-sucedidas do Grupo. Considerado o mais expressivo conjunto teatral no Brasil nas décadas de sessenta e setenta, ainda que venha a se desestruturar em virtude de causas externas e internas, o Oficina é um emblema de uma proposta que finda em 1974 e ressurge transformada, quando José Celso retorna do exílio na década de oitenta. Em meio à crise que delimita o fim de uma etapa, o Grupo Oficina é marco da vitalidade de uma cena que não se cala e propõe novas maneiras de estabelecer uma ponte entre o palco e a platéia, mesmo quando a proposta é fazê-la explodir.

um movimento, quando tomada em seu conjunto, ela ilumina a ribalta e oferece possibilidades de leituras sobre o período. No interior de suas manifestações podem-se ler procedimentos estéticos e éticos que lançaram a atividade teatral noutro patamar. Os grupos que surgem e os que desaparecem no amanhecer e no poente dos anos sessenta e setenta, defendendo conceitos e práticas longe dos cânones cênicos, vão alimentar a produção nos anos vindouros, ainda que as investidas institucionalizantes indiquem veredas conformadas e conformistas.

Sexto Ato

A "Cena Vazia" Está Cheia de Ar, Som e Fúria

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar
É sempre bom lembrar
Que o ar sombrio de um rosto
Está cheio de um ar vazio
Vazio daquilo que no ar do copo
Ocupa um lugar

Gilberto Gil

Cena 1 – José Possi Neto: poética, processos e idéias do encenador

Considerando os limites impostos ao trabalho, encaminho sua finalização, compreendendo este sexto ato como resultante da idéia de que as forças contraculturais no país se mantêm vivas. *Ainda que o processo de abafamento e conformação pelo sistema e pela indústria cultural, manifestação dessa engrenagem que tudo devora, mostre-se cada vez mais acentuado a partir de 1974*, a ação criadora dos artistas não desaparece e o teatro reiventa-se por meio dos novos códigos expressivos.

Essa estimativa, arbitrária, visa a obedecer ao recorte do projeto, embora se saiba que as ações humanas não se conformam ao tempo rígido, mecanicamente marcado pelos objetos construídos para controlá-lo. Não fora as-

sim, os homens não teriam atirado contra os relógios localizados nas torres[108] (BENJAMIN, 1994b, p. 230), manifestação contrária ao contínuo da história, ao tempo regular. Reafirmo a narrativa como rememoração em sua heterogeneidade, ainda que sinalizada por datas que objetivam situar o leitor nesse céu constelar. Assim sendo, esse ordenamento espelha a imagem benjaminiana dos calendários, instrumentos que "não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios" (BENJAMIN, 1994b, p. 230), mas revelam configurações retiradas "do curso homogêneo da história".

Ao guiar a escritura para seu final, não o faço no sentido do "fim da história". Os acontecimentos narrados desdobram-se nas ações dos que buscam salvar do esquecimento as idéias, realizações, alegrias, sofrimentos, engajamentos e desbundes dos indivíduos no período em que as idéias da contracultura emergem com a força de uma moral libertária para além da submissão e do conformismo, quando ações espetaculares não são figurações fantasmáticas porque são frutos de uma concretude e da dinâmica do real.

Essa atitude compreensiva e conseqüentemente salvadora aponta para o presente, a cena teatral baiana de agora, mesmo quando o esquecimento não possibilita aos sujeitos reconhecerem, nos atos dos antecessores, as sementes do novo, do revolucionário, da voz que não se cala diante das condições adversas de seu tempo. Ao retirar das sombras os acontecimentos teatrais na Bahia no tempo da contracultura, rememorando-os nesta narrativa, sigo as pegadas de Walter Benjamin no seu encontro com as iluminações proustianas sobre passado e presente. Para reafirmar essa ação de salvamento pela memória, tomo de empréstimo a esclarecedora imagem extraída de Jeanne Marie Gagnebin (1994, p. 16):

> A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual.

Na captura do passado como mônada, pensamento utilizado por Benjamin em suas *Teses Sobre o Conceito da História*, guia-me o sentido da história como uma reinvenção no presente. Dessa forma vejo como se encaminham os processos do encenador José Possi Neto, quando da sua passagem por Salvador. Ressalto o instante em que o sujeito emerge e se constrói

[108] Referência aos participantes da Revolução de Julho, em Paris, quando da deposição de Carlos X e da instalação da monarquia de julho, que possibilitou a ordenação de Luís Filipe duque de Orléans.

como artista na *multiplicidade* da cena baiana[109], considerando a sua formação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA), fragmento de uma identidade que, ao se despedir de Salvador nos idos de 1976, reconhece São Paulo como o lugar que havia feito a sua cabeça e a Bahia como espaço que a colocara no lugar.

Ao assumir a direção da Escola de Teatro, rebaixada a Departamento da Escola de Música e Artes Cênicas, Possi Neto põe em marcha um projeto que, a meu ver, remete ao espanhol Antonio Machado: "*Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar*".

Para dar conta da analogia, é necessário remeter aos meados da década de sessenta, quando José Possi Neto ingressa na ECA, momento muito rico, muito conturbado e problemático, "onde a gente devorava cultura. Tudo era muito urgente, muito emergente", conforme o encenador, em sua rememoração sobre os motivos que o levam a optar pela Bahia, seguindo um desejo nômade, marca do período.

Ao entrar em contato com o cinema de Glauber Rocha, que colocava a Bahia em destaque, desviando-a da imagem do exotismo e do ufanismo[110], e com a música e as atitudes irreverentes dos baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Maria Bethânia), o paulistano do bairro do Tatuapé afirma:

> A Bahia começa a ter uma imagem de chamamento muito forte. Com a instituição do AI-5 e com todo o perigo da repressão, chegou um momento que, para nós que fazíamos política, éramos ativistas políticos no meio universitário, você tinha que tomar uma opção. Ou você se encaminhava para o caminho político, que acabava sendo o terrorismo, a guerrilha, sei lá o quê ou você encontrava um outro caminho de esquerda. E esse caminho era mais intelectual, mais artístico. Era mais guiado por Marcuse do que por Marx, a revolução do prazer [...] Londres vira um mito, um lugar mitológico de toda a vanguarda, o paraíso do novo comportamento [...] E eu digo sempre:

[109] Configurada pelos trabalhos de Athenodoro Ribeiro (*Uma Alegre Canção Feita de Azul*), João Augusto (*Cordel III*, *Os Sete Pecados Capitais*), Álvaro Guimarães (*Medéia*, *As Divinas Comédias*, *As Feras*, *Tio Vânia*, *As Criadas*), Ewald Hackler (*Os Sete Pecados da Cidade*), Deolindo Checcucci (*O Pique dos Índios ou A Espingarda de Caramuru*), Luciano Diniz (*Surra*), João das Neves (*Um Homem é Um Homem*), Haroldo Cardoso (*Tem-Tem Balangandã*), Carlos Petrovich (*Abraão e Isaac*), não se resumindo aos realizadores arrolados nem aos espetáculos que compõem a temporada de 1973 e 1974 e incluindo -se as encenações de José Possi Neto, *A Casa de Bernarda Alba*, *Tito Andrônico* e *Marylin Miranda*.

[110] A imagem exótica e a postura ufanista que a classe média tem do Brasil e, por conseguinte, da Bahia é um dos temas sob a mira dos tropicalistas. Não apenas Glauber Rocha, mas os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, o encenador Zé Celso (na encenação de *O Rei da Vela*) potencializam criticamente essa visão estereotipada que remete ao Brasil construído pelo colonizador desde os primórdios, retomada e entronizada, por exemplo, durante o Estado Novo e também durante o governo civil-militar.

> eu fui pra Bahia porque venho de uma família muito mais simples e sem dinheiro [...] Se eu tivesse dinheiro, eu teria ido pra Londres. Mas fui pra Bahia, que era o paraíso *hippie*. Mas não é bem assim, isso é uma brincadeira [...]. Cheguei num sábado de carnaval. Mas eu não sabia se eu ia ficar lá dois meses [...]

Ao concluir os estudos universitários no início dos anos setenta, Possi Neto, através de Flávio Império, estabelece uma ponte entre profissionais de teatro. Há todo um grupo que se reúne, na tentativa de renovar sua postura teatral, aproximando-se dos laboratórios, das idéias do Living Theatre, do psicodrama e do teatro fora do circuito profissional. Esses artistas vivem processos de reavaliação da sua atividade. Desejam o teatro como um espaço onde possam "lidar apenas com a sua essência" (ARAP, 1998, p. 112), marcando os ritmos da existência. Um teatro "que tenciona demolir tudo para voltar ao essencial" como o propõe Artaud. (2004, p. 86)

Decidido a sair de São Paulo para fazer um teatro norteado por esse ideário, José Possi Neto une-se a Eduardo Esteves de Almeida e decide rumar para o Nordeste. Em seu depoimento, ele afirma:

> Eu estava atrás de um sonho, a partir das teorias de Artaud, a partir das leituras de Grotowski, a partir do contato com o Living Theatre. Na época, quando o grupo estava se desfazendo, a minha posição de ter um núcleo itinerante era ferrenha, um grupo quase saltimbanco [...] Eu não sabia se queria fazer circo ou teatro e ele [Eduardo] concordava com minha posição. Nós decidimos ir pro Nordeste. Aí havia algumas coincidências [...] Eu não sabia o que se fazia de teatro na Bahia. A gente sabia o que acontecia com literatura, com cinema, com música popular, sabíamos que havia uma Escola de Música Erudita, que era a mais importante da América Latina, sabia que havia a Escola de Teatro do Martim Gonçalves. Havia se comentado na época, em sala de aula na USP, que havia uma carência de professores naquele momento na Escola, assim como havia em São Luís, no Maranhão. Então eram algumas opções para não cair numa vida comum.

O deslocamento para "não cair numa vida comum" leva a dupla para Salvador e, em seguida, para a Escola de Teatro, *locus* onde Possi atua como professor e depois como diretor da unidade universitária, como visto no ato anterior. É dessa época a experiência com a comunidade de Monte Santo, uma ação considerada pelo encenador como "um trabalho mais contundente", comparado com o *Momento Processo*, realização com os alunos da disciplina Improvisação e com as intervenções que fizera na Praça Sé.

Relatar o trabalho em Monte Santo é mostrar um tipo de preocupação que une sujeitos que vivem na cena em transe, preocupados em manter contato com as comunidades do "Brasil profundo", proposta vivenciada pelo Grupo Oficina. Em torno de Possi Neto, agrupam-se interessados em dar conta desse envolvimento com o lugar, com as pessoas e suas vidas, guiados pela seguinte preocupação: "[...] eu queria estar num lugar onde as pessoas não iam pensar que aquilo que fazíamos era teatro, que não havia teatro, que era vanguarda ou não era", esclarece Possi. A premissa desdobra-se na equação ator-espectador, sem as marcas das convenções que animam esses dois campos. Manter contato direto com a população e investigar a interação dela com a proposta do grupo anima os participantes em seus trânsitos. Essa experiência é descrita por Possi:

> Eu queria saber de fato como esses *happenings*, esses eventos se comunicavam com o público. Eu não queria mostrar para um público que consumisse arte. Eu queria ver a verdadeira eficiência de um ato espontâneo, teatral, junto a uma comunidade. Então fui pegar uma das comunidades mais ingênuas, que tinha tido, muitos anos antes, a experiência de ter participado do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e de toda uma mística em torno dessa época das filmagens. Então, nós ficamos treze dias, fizemos sete trabalhos, intervenções. Ninguém escolheu o número 13 nem o número 7, não tinha nada de cabalístico [...] e fizemos uma série de trabalhos na praça, uns de noite, outros de madrugada, outros durante o amanhecer, fomos nos envolvendo com uma violeira da cidade, uma mulher da roça que tinha uma capacidade incrível de improvisar, de falar em rima, que era a Edvirges. Tive uma experiência muito forte, que me abalou muito, ao ver que eles podiam ser pobres ali, mas eles não eram miseráveis, porque eles estavam com seu céu, sua terra, com a sua cultura e tinham um imaginário fantástico. Eles, na realidade, eram mais ricos do que o pessoal que migrava, pra São Paulo ou pra Salvador, e ficava perdido nos grandes centros.

Fragmentos dessa experiência com a comunidade de Monte Santo vão aparecer nos laboratórios para a montagem de *A Casa de Bernarda Alba* e no *show* que Possi dirige para o cantor-compositor Gereba, natural de Monte Santo, e seu grupo Bendegó.

Vivendo o auge da repressão, tema que subjaz aos trabalhos daquela época, Possi tem como elemento norteador "*Respiração e angústia*, de Gaiarsa. O objetivo, a temática, era mostrar a repressão. Como não se podia falar diretamente, se criou uma série de trabalhos em torno disso". A relação entre

repressão e angústia tinha sido usada também para preparar os alunos no *Momento Processo*, da mesma forma que no trabalho em Monte Santo, estruturado em sete ritos. Um dos ritos expressa a angústia do grupo por estar em um caminho desconhecido.

> Eu lembro que, na primeira noite, a gente se hospedou na casa dos romeiros, local onde ficavam hospedadas as pessoas que iam para as romarias das capelas feitas pelo Conselheiro. Dormíamos em esteiras, fazíamos macrobiótica, também não dava pra fazer outra coisa porque não tinha comida [...] Era feijão de corda, arroz [...] Tinha que ir para uma feira muito distante. Carne, quando surgia uma vez por mês, era de bode. Estávamos num processo quase ascético. Tudo isso tinha a ver também [...] Era coerente com a história do Living Theatre. Eduardo viveu muito tempo, desde que o Living chegou aqui, eu peguei só o finalzinho do Living. Ele esteve junto deles.

O ideário da época, a busca pelo novo e pela intensidade da experiência provoca o jovem artista que, ao ser indicado para a direção da Escola de Teatro, por Lia Mara, Lia Robatto, Ruy Sandi e Nelson Araújo, constata uma resistência por parte de professores que tinham sido alunos sob a direção de Martim Gonçalves. Conforme Possi Neto, o grupo "achava que tudo conspurcava o templo que Martim criou". Essa atitude evidencia um equívoco, o enquadramento do fundador da Escola de Teatro como um reacionário, um acomodado, "que fizera uma Escola provinciana, *justamente o contrário do que acontecera*". (grifo meu) Para fazer frente à reação contestadora e mostrar que não era um incendiário, o diretor resolve encenar um espetáculo aristotélico,

> [...] pra convencer essa gente e pra convencer as autoridades da universidade a voltarem a dar prestigio para a Escola de Teatro, porque a verba anual que a Escola tinha para suas produções e pra dar aos conferencistas era ridícula, não pagava nem o café. Era ridícula, não existia. Então, eu precisava recuperar esse prestígio e aí é que eu bolo o meu próximo projeto, que é *Bernarda Alba*.

Uma somatória de idéias e de questões perpassa a realização de *A Casa de Bernarda Alba*[111], de Federico García Lorca. O gérmen inicial está no *workshop* com a participação de um membro do argentino Grupo Lobo, con-

[111] ELENCO: Lia Mara (Bernarda Alba), Lola Laborda (Angústias), Sônia dos Humildes (Madalena), Veronice Ramos (Amélia), Cleise Mendes (Martírio), Ana Lúcia Oliveira (Adélia), Carmem Bittencourt

vidado por Possi. Dizendo-se admirador da peça de Lorca, o encenador afirma que a idéia de sua realização surge da relação entre ele, Lia Mara e Ana Lúcia Oliveira em um dos laboratórios. Essa prática mantém-se durante todo o processo de construção da encenação. Os laboratórios desenvolvidos a cada ensaio são determinantes para a feitura de *A Casa de Bernarda Alba*.

Outra questão move o encenador a optar pelo texto de Federico García Lorca: o momento político. A escolha do texto encaminha-se para configurar cenicamente tópicos que aludem à ditadura. José Possi Neto confirma: "De alguma maneira, *Bernarda*... eu escolhi a peça por isso", e prossegue refletindo sobre sua escolha:

> O próprio Lorca escreveu essa peça [...] E quando você fala da clareza dela, porque a peça tem isso, Lorca, que fazia um teatro comprometido com o surrealismo, ele opta nesse momento por escrever uma peça aristotélica e eu opto, naquele momento, por encenar, com toda a minha loucura pelo Artaud, por encenar uma peça aristotélica de uma forma não convencional. Eu me lembro que arranquei metade das cadeiras [da platéia], joguei no palco e criei uma arena, porque pra mim a *Bernarda* [...] Assim como a *Bernarda Alba* foi a metáfora que ele criou para a ditadura que se instaurava na Espanha, aprisionadora da alma espanhola, pra mim era uma denúncia através daquilo, já que não podíamos falar claramente da ditadura instaurada no Brasil. A figura da Bernarda tem a autoridade impositiva que é de cima para baixo, que não tem dúvidas, que não esmorece por uma atitude mais humana, que é a atitude da ditadura brasileira.

Ainda que considere os aspectos ideológicos, o caráter denunciador embutido em sua "mensagem", o espetáculo não é construído dentro de uma estética que remete, por exemplo, ao Teatro de Arena, ao CPC, ao Grupo Opinião e sua derivações. As motivações político-ideológicas contidas na fala do encenador e na cena poética se dão por outro viés que, ao longo desta narrativa, vem sendo analisado e esclarecido. Possi Neto filia-se a outra linhagem e afirma: "[...] de alguma maneira, o que me deu uma identidade como diretor começa com essa peça. Ela tem uma estética que é muito minha e filtrada pelo olho rigoroso do Eduardo, pela simplicidade, porque eu sou mais

---

(Maria Josefa), Orlanita Ribeiro (Pôncia), Hebe Alves (Criada), Eduardo Calazans (Pepe), Deny Ribeiro, Gisele Alves, Maria Perpétua, Íris (Mulheres), Antonio Alcântara, Jacques de Beauvoir, Guetz, Tico, Miguel Carneiro, Eduardo Calazans (Homens). EQUIPE TÉCNICA: Esmeralda da Silva (Costureira), José Moreira Daltro (Cenotécnico), Josito Rangel (Iluminador), Agnaldo Silva (Música), Cenografia, Iluminação, Figurino (Eduardo Esteves de Almeida), Alfredo M. Gusmão (Supervisão Técnica), Raimundo Matos (Assistente de Direção), José Possi Neto (Direção). Observação: na temporada em São Paulo, Gildásio Leite substitui Eduardo Calazans no papel de Pepe Romano. Estréia: maio de 1973.

barroco. Ele tinha essa capacidade de limpar tudo". Ao discorrer sobre sua estética, o encenador considera que ela se origina de "uma estética das mulheres mediterrâneas que viviam nos cortiços perto de minha casa, viúvas de preto o tempo inteiro; das procissões e das missas que eu vi em criança, os primeiros espetáculos que eu vi". Ao trabalhar em um teatro mais realista, a influência é do cinema dos anos sessenta e setenta, o cinema italiano, o inglês.

A encenação de *A Casa de Bernarda Alba*, sem perder o caráter denunciador, é concebida como um grande ritual. Possi toma as relações entre as personagens, ritualizando-as. No dizer do seu criador,

> [...] o mais importante [...] é que eu não estava me filiando a nenhuma seita, a nenhuma religião, a nenhuma superstição. Era ritualizar o ato de estar no palco. Era um rito profano. Um rito que nascia ali, da minha maneira de conduzir e da qualidade das personalidades que participavam.

Possi reafirma o rito do próprio teatro, uma idéia retomada com força e que, na época, torna-se mesmo uma aula e um ensaio ritualizados. Estão aí as reverberações espontâneas de uma mentalidade, do espírito que anima o tempo em que os artistas se preocupam em praticar a concepção artaudiana: "[...] o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica", realizada "por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos", devolvendo-lhe "seu caráter ritual primitivo". (ARTAUD, 2004, p. 81)

Possi rememora: "Lembro muito bem esses laboratórios, eu acredito que eu tenho um caderno que tem as tuas anotações de assistente. Eu me lembro que você anotava todos os laboratórios". O encenador dividia os laboratórios em dois momentos: exercícios de liberação e prazer na primeira etapa; na segunda, exercícios cujo foco é a repressão. Todo o trabalho começa pelo ato de respirar e não respirar, evidência visível no corpo das atrizes em cena. Ao mesmo tempo, o encenador toma as orações, os cânticos religiosos como tema para desencadear as ações. Essa medida torna-se um passo inicial para a configuração das cenas construídas de maneira intensa pelas atrizes em um trabalho de parceria com o diretor. Parceria que não rivaliza com a autonomia do encenador, que orquestra os elementos do espetáculo em função de sua totalidade e de sua originalidade.

O entrosamento entre o grupo e o regente é marca do processo e torna-se poética. Possi não se furta a descrever essa simbiose criativa entre o elenco – de formação e experiência diversas – e sua proposta. Na citação, é flagrante tal reconhecimento:

> [...] naquele momento, aconteciam coisas fantásticas com a inteligência e a disponibilidades daqueles atores. Uma

> coisa que me emociona até hoje é a entrega de Sônia dos Humildes, atriz que vinha de uma formação completamente diferente, se integrando a esse processo, com modéstia. Ela que sempre tinha sido a protagonista em todas as peças, fazendo um terceiro papel, mas com uma entrega muito bonita, e a da Carmem Bittencourt, que também tinha uma participação especial, mas que se entregou a esse processo. A minha memória mais gratificante é ver a inteligência da Ana Lúcia Oliveira nos laboratórios; um lirismo e uma entrega muito forte da Cleise Mendes e um poder muito grande da Lia Mara – que atriz que a gente perdeu por ela não ter coragem de investir na carreira de atriz! – porque ela tinha um físico tão privilegiado, uma voz privilegiada e uma autoridade tão privilegiada. Ela tem uma inteligência cênica que ela usou muito bem, mas ela não tinha confiança, porque é impossível admitir que essa mulher tenha feito esse papel [Bernarda Alba]. Porque, até como aluna de Martim [Gonçalves], ela só fez uma ou outra figuração, ela nunca assumiu nenhum papel, sempre foi pra coisa da voz, de ser fonoaudióloga e professora de dicção.

Ao condensar essas memórias, retomo o modo como Possi operou o texto, considerado de fundamental importância, mas admitido como um dos elementos do ritual-espetáculo. Tanto para o encenador quanto para o cenógrafo, Eduardo Esteves de Almeida, o texto era importante, mas não determinava o espetáculo nem os ensaios. Possi admite que era um ignorante no trabalho com o texto teatral, já que estava marcado pelas tendências e teorias em voga, as que rompem com a "ditadura" do autor. Ele considera uma "onda" o movimento de que o texto não é essencial para a cena. Mas o fato de ter lido sobre a encenação de *Dionysus Sixty Nine*, leitura de *As Bacantes*, de Eurípides, pelo Performance Group, de Nova Iorque, espetáculo inteiramente construído pela ação, e que do texto original manteve apenas uma frase, e o fato de ter assistido às montagens de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal, e de *O Balcão*, de Jean Genet, dirigidas por Victor Garcia, terminam por orientar profundamente sua poética. "De alguma maneira, eu perseguia aquela estética, uma estética do pânico, da grande cerimônia", afirma Possi Neto.

A busca pelo teatro absoluto e as leituras que faz de Antonin Artaud soam essenciais para a construção de *Bernarda Alba*, de *Tito Andrônico* e da própria constituição da linguagem do encenador, ao se colocar no interior desse campo teórico, levando em consideração também as contribuições do grupo, as condições para trabalhar e, principalmente, suas descobertas.

> Eu me lembro que, depois de vinte oito dias de laboratórios, estavam todas prontas para assumir as personagens

> e eu não disse quem faria quem. Eu disse que só revelaria depois. Fui induzindo cada uma a dar realmente o clima da sua personagem. Foi quando eu resolvi fazer uma leitura de mesa e dizer quem ia fazer quem. Quando fizemos a leitura, eu disse: – Agora vamos pra casa e amanhã nós retomamos o nosso trabalho com o texto. Não precisam decorar, mas vão estudando o texto. Eu lembro que tive uma conversa contigo e com o Eduardo na qual eu falei assim: – O texto parece uma novela de rádio! Ao mesmo tempo que eu lia a peça, ela me inspirava; quando eu ouvia, achava ela chata [...] Fiquei uma noite inteira sem dormir. O Eduardo até me sugeriu e você concordou, na época, que eu não apresentasse a encenação, mas um laboratório. Mas aquilo era muito frustrante pra mim. Eu queria conseguir cenicamente tudo aquilo que tinha acontecido no laboratório. E lembro que fiquei sem dormir e só peguei no sono quase de manhã. Quando acordei, tinha uma idéia fixa [...] É claro que eu era um idiota, porque eu tinha que continuar a trabalhar com o texto da mesma forma que eu trabalhei com o corpo, com as emoções. Eu me lembro que nós chegamos pra trabalhar e eu pedi pra vocês me ajudarem a pegar uma cômoda de jacarandá que estava ali no corredor cheia de livros, pus dentro da sala e pedi pra Orlanita [Ribeiro] e pra Hebe Alves fazerem o texto de abertura empurrando essa cômoda e, quando elas chegassem ao fim do texto, retomassem desde o início e só parassem quando eu mandasse. Elas foram ficando tão exaustas que o corpo delas, a voz delas começou a passar essa tortura. O texto deixou de ser realista-naturalista e começou a ser uma coisa magnífica pro meu ouvido, e o texto não era mais chato, era vivo.

Seguindo essa linha, Possi Neto cria laboratórios para cada cena a partir de propostas físicas. Visa com isso a encontrar o registro de voz do texto específico e da totalidade da peça. Cria metáforas: amarra uma por uma as atrizes, deita uma em forma de cruz enquanto as outras aquecem o corpo masturbando-se com velas. As metáforas animadas pelo elenco se acumulam vivas e delas nasce o espetáculo. Recorro mais uma vez a Antonin Artaud para estreitar os laços entre a proposta de Possi Neto e a idéias do encenador francês, quando afirma:

> Aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridade, imagens, harmonias preciosas. Este lado físico é endereçado diretamente à sensibilidade do espectador, isto é, a seus nervos. Ele possui faculdades hipnóti-

> cas. Ele prepara o espírito através dos nervos para receber as idéias místicas ou metafísicas que constituem o aspecto interior de um rito, do qual estas harmonias ou estes gestos são apenas o invólucro. (ARTAUD, 2004, p. 82)

Dessa forma o texto de Lorca perde os traços psicológicos, realistas-naturalistas e literários, para tornar-se, no corpo do elenco, expressão cênica, "onde as formas, os sentimentos, as palavras, compõem a imagem de uma espécie de turbilhão vivo e sintético [...] uma verdadeira transmutação", conforme Artaud. (2004, p. 83) Decorrente do trabalho com o tema da repressão e desrepressão, Possi insere, como contraponto ao clima opressivo da casa, o grupo de "ciganos". Ele pontua a ação dramática como manifestação das forças libertárias em oposição ao mundo fechado de Bernarda Alba, suas filhas e criadas. De fortes conotações dionisíacas, orgiásticas, carnavalizantes, o grupo possibilita leituras diversas. O grupo cria uma dinâmica significante no espetáculo, às vezes óbvia, mas de intensa teatralidade. Possi Neto coloca o grupo como contraponto ao tema central. Com isso, intensifica o contraste da vida que se vive fora da casa: o suor do trabalho, os cânticos, o cansaço, a sensualidade conflitam com a morte enterrada nos domínios de Bernarda. Segundo o encenador, isso "era muito importante para mim. Não bastava mostrar a casa. Então, essa comparação era muito importante e eu fiz o grupo inspirado nos ciganos"; e sintomaticamente utiliza as peças de cetim colorido usadas em Monte Santo para compor os figurinos criados por Eduardo Esteves de Almeida.

> Se eu tivesse que remontar esse espetáculo hoje, eu remontaria idêntico ao que eu fiz, só com um palpite que o Gaiarsa deu quando viu em São Paulo: na hora em que Adélia se entrega ao homem, Pepe Romano [...] A única coisa, ele disse, era que o cenário devia sair do chão e ficar pendurado, balançando, porque a estrutura toda da casa balança. Muito bonito!

A continência das imagens na cena construída no corpo das atrizes amplia o universo imagético do autor. Resultado do trabalho físico, a partir da leitura das proposições grotowskianas e artaudianas, esse corpo de imagens não obscurece em nenhum instante a temática configurada por Lorca. A encenação prima pela clareza. As idéias são colocadas de forma que a recepção possa se dar em benefício do público e da própria obra, que não se perde no discurso cifrado, impenetrável. Sem obviedade, os elementos textuais se oferecem ao espectador de maneira aberta, ainda que excessivos em alguns momentos, como reconhece seu criador: "Eles eram, em alguns momentos,

gritados". Mas não havia o caos, havia uma lógica interna no espetáculo como um todo.

Em longo depoimento prestado ao autor deste trabalho, o professor-diretor Jorge Gáspari[112] afirma ter assistido a todas as apresentações de *A Casa de Bernarda Alba*. Ao rememorar o acontecimento, assim se expressa:

> Uma das coisas que mais me chamou a atenção em *Bernarda* foi o seguinte: não havia um tratamento realista. O que me parece que Possi fez – na época conversei com ele e ficou mais ou menos claro que teria sido isso – é que ele aproveitou do realismo o processo de construção de personagem, que foi de fora para dentro, mas ele aproveitou alguma coisa da psicologia dos personagens. As ações e reações psicológicas dos personagens não se davam somente pelas demonstrações de ações, mas através do corpo, do movimento. A partitura corporal era a expressão da tradução dessas emoções. Era um espetáculo em que as pessoas mexiam muito com a cabeça, com os ombros, com os pés e mãos e isso criava uma mobilidade cênica, um envolvimento de mobilidade cênica que era uma coisa fantástica. Coisa que nós nunca tínhamos visto até então. As emoções, o corpo do ator falando das suas emoções, não as palavras, apenas as palavras ou as ações e reações, mas o corpo como expressão viva.

Possi não abre mão de metáforas. "Não abdiquei de certas metáforas", enfatiza. No segundo ato, por exemplo, a cena abre-se com as filhas de Bernarda abaixadas com as janelas treliçadas como guilhotinas, com os terços nas mãos, rezando a salve-rainha. Bernarda levanta a saia e diante da vela tenta se aquecer, alusão ao ato sexual, retorno do reprimido. À medida que a cena avança, ela vai esmorecendo, mas termina reagindo e esmaga a vela com o pé. Quando Adélia entra, toda colorida, e dança, as irmãs, amedrontadas, amarram-se com as correntes que são os terços. A dança, "quase um flamenco", faz alusão à cena da avó, Maria Josefa.

> Isso não existe na escrita do Lorca, mas isso está ali e a cena tinha a ver porque a dança, a música, são das expressões mais livres e sensuais do homem. Dentro de toda aquela repressão, era através disso que a gente sentia o lado libertário da Adélia. Na peça, a única coisa que se diz é que ela tira o luto e passa com um vestido verde. Então, inspirado nisso, eu criei toda essa cena-dança, que pode ser todo um delírio, um sonho dela. Inspirado na

[112] Entrevista em 30 de agosto de 2006.

> dança do fogo que as ciganas fazem. Ela vestia uma saia que estava na moda, que era toda de gomos, uma coisa *hippie* que se usava. Ela usava um lenço espanhol na cintura, um bustiê verde e, quando ela rodava, essa saia levantava e era toda em vermelho e laranja, que seria o símbolo do fogo, que era o fogo que ela tinha entre as pernas.

Na cena em que as filhas de Bernarda costuram o enxoval da irmã prometida a Pepe Romano, tecidos brancos vão se transformando em mortalhas, camisas-de-força, ataduras, que sufocam as personagens. Essas metáforas se abrem para o público e possibilitam analogias e pontes para uma compreensão da realidade, do momento, da cena em transe. As alegorias, conforme Possi, são criadas "para poder provocar uma necessidade de libertação de um público que estava acaçapado, com a informação toda travada e a quem o próprio teatro não podia falar diretamente, e acho que aí ele cresceu". O encenador cumpre seus objetivos, investindo o espetáculo de novas significações. Ou, conforme Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 59), a alusividade alegórica "é pluralista, tende à diversidade [...], os elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa", o que evidencia sua natureza dinâmica e crítica. Os procedimentos alegóricos que aparecem na encenação de *A Casa de Bernarda Alba* são mediadores para a compreensão estilhaçada e multifacetada da aberração que é a vida sob o domínio de Bernarda Alba. E, por que não dizer, da casa administrada pelo ditador-presidente Garrastazu Médici, realçando os efeitos críticos da montagem, da mesma forma que em *Tito Andrônico*[113], de William Shakespeare, encenação realizada ainda sob o impacto do sucesso que foi *Bernarda*, nos tempos sombrios da coerção política.

Sobre as metáforas contidas na encenação e as relações com o momento histórico, vejamos o ponto de vista de Jorge Gáspari. Ao ser indagado sobre o problema e se o público percebia as correspondências com a situação real, assim se expressa:

> Claro... O clima da peça remetia a isso. A peça era escura, a iluminação era escura, opressora, desconfortável,

[113] Elenco: Eduardo Esteves de Almeida (Poder Branco), Dara Kocy (Poder Negro), Gildásio Leite, Raimundo Matos (Tito Andrônico), Jacques de Beauvoir (Saturnino), Guetz (Bassiano), Cleise Mendes (Tamora), Simone Hoffman (Lavínia), Artur Moreira, Eduardo Calazans (Aarão), Miguel Carneiro (Quirão), Paulo Ticasso (Demetrius), Antônio Alcântara (Lúcio), Walter Oliveira (Múcio e Caio), Sílvio Agra (Márcio e Públio), Wilma de Leonah, Alirio A. de Oliveira, Eberton Santos, Godi, Inaldo Santana (Escravos), Gisélia Alves, Íris Kosartre, Veronice Ramos (Graças), Regina Cajazeiras, Agnaldo Ribeiro, Antônio Costa, Ricardo Augusto Melo, Sérgio Souto (Músicos e responsáveis pela criação da partitura sonora do espetáculo). EQUIPE TÉNICA: José Moreira Daltro (Cenotécnico), Esmeralda Silva (Costureira), Josito Rangel (Iluminador), Dulce Schwabacher (Caracterização), Eduardo Esteves de Almeida (Cenografia, Iluminação, Figurino, Programação Visual), Francisco Medeiros (Assistente de Direção), José Possi Neto (Produção e Direção). Estréia: novembro de 1973.

> mas ao mesmo tempo ele soube [...] porque se ficasse nisso, ninguém conseguiria ficar dez minutos nessa situação opressora e desconfortável. Ele conseguiu esse clima, mas com uma beleza e uma criatividade imensa. E o público via isso, compreendia [...] Ao mesmo tempo que havia esse clima desconfortável que vivíamos naquela época e que estava transportado para o palco, ele conseguiu equilibrar isso com uma beleza muito grande. *Bernarda* era um espetáculo muito belo, cativante.

Ao ser questionado sobre se essa beleza não prejudicava a "mensagem", Gáspari é enfático:

> De maneira alguma. Eu digo que das peças que vi, *Bernarda* foi uma das mais eficazes. Porque o teatro tem uma eficácia. Eficácia porque Possi conseguiu acoplar tudo isso sem uma coisa anular a outra, ou interferir de uma maneira que pudesse borrar a outra. Era um espetáculo belíssimo e extremamente desagradável. Eu vi todos os espetáculos e ouvia comentários da parte de público como um sobre a peça ter sido liberada pela censura. As pessoas tinham uma percepção de que a peça era uma reação ao que estávamos vivendo, de que Bernarda era o ditador de plantão e que a casa de Bernarda era o Brasil. Não era Franco nem Espanha. Possi usou Lorca como modelo universal,

para falar da cena societal ameaçada, por onde movem-se os sujeitos em busca de canais de comunicação com o público. Ainda que conflitados e perseguidos, os artistas mostram-se empenhados em fazer emergir na cena as palavras-imagens, a "peste" no sentido artaudiano, para iluminar as sombras que provocam transes, e de estabelecer conexões com as coisas, sem o conformismo que a leitura do "vazio cultural" quer fazer crer.

A decisão de encenar a tragédia shakespeareana é determinada pela "obsessão da repressão. Parece que eu tinha obrigação de falar em repressão. O *Tito* se constitui em um ato desmesurado de perda total do sentido de civilização, do desumano". Nesse delírio canibal, da força do poder pelo poder, Possi encontra uma maneira de expressar o que pensa sobre o tema, investindo-se de uma postura política, acusativa, "acusar a barbárie", um sentimento presente nos idos de setenta. Cito José Possi Neto:

> E era a barbárie pela barbárie. [*Tito Andrônico*] é uma das piores peças de Shakespeare, se falarmos em termos de qualidade poética ou mesmo de construção teatral.

> Mas a gente fez um espetáculo muito forte. Naquela vez eu resolvi pela primeira vez que eu tinha que ter a música ao vivo... Eu convido a Banda do Companheiro Mágico... Eu não posso gritar um ai de mim só. Eu quero música, distorcida, com as guitarras e as percussões. Então foi um trabalho exaustivo, violento porque essa peça... Aconteceu muita violência dentro do elenco, nos laboratórios, gente que se machucava. O espetáculo era um grande rito, acredito, muito irregular porque aí o nível dos atores não era tão homogêneo como aconteceu com a *Bernarda*, até porque era um número bem maior, era bem heterogêneo. Nesse sentido me frustrava. Mas é um espetáculo que gostei muito de fazer, mas depois do *Tito* eu exorcizei essa obrigação da acusação da violência da repressão. Eu me lembro que, naquele mesmo ano, na sala de ensaio onde a gente fez os laboratórios da *Bernarda*, eu fiz os exames dos alunos de Direção. Tinha cinco alunos e todos apresentaram exercício em que a sala ficava inteira fechada e todo o mundo se batia e gritava, gritava, gritava... Quando eu saí de lá de dentro, eu jurei pra mim mesmo que eu ia fazer um espetáculo anti-repressão, não acusando a repressão, mas esquecendo ela e fazendo um rebu de prazer e aí é que eu decidi fazer a *Marylin Miranda*, um musical.

Como ator de *Tito Andrônico*, vivi o processo descrito pelo encenador. Se como assistente de direção em *Bernarda Alba* atuava como espectador ativo, na montagem seguinte mergulho no processo e experiencio com o elenco os exercícios de pesquisa de linguagem, oferecendo material, fruto dos laboratórios, para posterior organização cênica. Essa tarefa, realizada por José Possi Neto com precisão, não é acompanhada pela maioria dos participantes, fator que desequilibra o resultado final. No entanto, evita-se o ilustrativo, busca-se o orgânico, vivenciado pelos estados repressivos determinados pelos exercícios laboratoriais, o que torna a experiência concreta, real, mas longe da realidade do teatro. O material resultante dos exercícios, colhido pelo encenador e transformado, posteriormente, em escritura cênica retorna com a mesma força energética desencadeada na sala de ensaio, na pele do ator-personagem em cena. O trabalho construtivo com o elenco de *A Casa de Bernarda Alba* é posto novamente em processo e possibilita caminhos de investigação para alguns atores. Vejo, na condução do trabalho com os atores, as ressonâncias da "autopenetração" grotowskiana[114], conforme descrição de Peter Brook (1970, p. 59):

[114] Observo, no entanto, que a leitura grotowskiana em Possi se dá no contexto e nos limites que as condições da Escola de Teatro impõem. Seria ingênuo acreditar que um trabalho desenvolvido ao longo dos anos em regime ascético como o desenvolvido na Polônia fosse absorvido em sua totalidade. Toma-

> A “Autopenetração” através do papel é relacionada à coragem de se expor: o ator não hesita em se mostrar exatamente como é, pois reconhece que o segredo do papel exige que ele se abra, mostrando seus próprios segredos. Assim, o ato de representação é um ato de sacrifício, de sacrificar o que a maioria dos homens prefere esconder – este sacrifício é uma dádiva para o espectador.

Essa abordagem possibilita ao intérprete, que entra no jogo proposto, resultados fora dos esquemas interpretativos de base realista e sua contribuição para a construção cênica influencia a ação do diretor e a do cenógrafo. Eduardo Esteves de Almeida, investido também da condição de atuante, já que se encarrega de uma personagem, inexistente no texto, criada a partir dos laboratórios, recebe a porção do trabalho do ator para materializar suas idéias. A relação com o texto se dá no mesmo percurso. O sentido das palavras, os subtextos, as imagens e por fim a emissão dos versos shakespeareanos resultam do trabalho psicofísico levado ao extremo, à exaustão no corpo dilatado do ator:

> Um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA, 1995, p. 54)

O teatro compreendido como um ato físico, no qual o ator tem de ser metáfora viva da idéia do autor, anima as encenações de *Bernarda Alba* e *Tito Andrônico*. Ambos os textos, guardadas as diferenças de estilo – ponto que o teatro contemporâneo não leva mais em consideração – são tratados pelo encenador de “forma não realista, sem preconceitos ou definições de ‘linhas’ ou ‘escolas’”, mas veiculados por propostas físicas que se mostram ao espectador por um código visual-visceral, evidenciando as inúmeras possibilidades do texto. Tal enfoque revela também a sintonia da equipe de criação sob o comando de Possi Neto. Assim, o

---

se o que interessa e aprofunda-se em função da realidade. Nos dois espetáculos – *Bernarda* e *Tito* –, o encenador faz aflorar nos atores seu espírito inquieto e sua capacidade de traduzir pressupostos de uma prática para muitos desconhecida. Mas, ao levar em consideração a capacidade de cognição, os veios emocionais e intuitivos de seus atores, José Possi Neto mobiliza, pelos exercícios laboratoriais, os estados psicofísicos de cada um, direcionando-os para os objetivos da cena final, que resulta da simbiose entre as partes. *A Casa de Bernarda Alba* e *Tito Andrônico* resultam da conjugação da concepção prévia do encenador com o material vivo que o grupo fornece. E, conforme Eduardo Esteves de Almeida, “até os ‘grilos’ entre as pessoas, nos laboratórios, foram aproveitados e aprofundados para servir como material na construção dos personagens”.

espaço cênico, os figurinos, a maquiagem, a luz são concebidos para ressaltar a leitura singular do encenador e organizam-se textualmente de maneira sincrônica.

Possi conta novamente com a criação de Eduardo Esteves de Almeida na cenografia e nos figurinos. Usando materiais rústicos aplicados na arquitetura popular, o artista consegue "instalar o clima de barbarismo conciliado à magnificência e imponência do Império Romano", informa Possi. (Jornal da Bahia, 25 e 26.11.1973) A estrutura de um triângulo cujo vértice é uma escada avança do fundo do palco até a metade da platéia. As laterais desse triângulo, em um prolongamento horizontal, são uma cerca de tábuas largas presas a grossas toras da madeira, remetendo a um curral e também a um ringue. Ligando o palco ao espaço aberto no centro da sala, uma rampa, local de representação. Todo o cenário é construído com materiais brutos, sem tratamento. Nas laterais da boca de cena, emblemas construídos com carcaça de automóveis lembram os distintivos do poder. Partindo das laterais da escada para os bastidores abertos, mastros com bandeiras completam a cena. Para os figurinos e adereços, são utilizadas peças do acervo da Escola de Teatro, sem a preocupação com a reconstituição de época, mas com a de demonstrar as conotações das personagens.

Quatro meses antes de iniciar os ensaios propriamente ditos, o encenador provocou o elenco com laboratórios a partir de estímulos relacionados com as sugestões emanadas do texto, desconhecido pela maioria dos atores.

Na distância do tempo, percebo os caminhos percorridos por José Possi Neto para evidenciar um e outro texto em cena, tratando-os de maneira pessoal. Dando larga à subjetividade, o encenador insufla a sua criação com as vozes do outro – as dos teóricos do teatro e também as da equipe. Atento ao uso do espaço fora das convenções do palco italiano, aberto às influências sopradas pelos ventos da transculturação que polinizam os sujeitos e possibilitam novos códigos para as narrativas cênicas, Possi orquestra seus exercícios cênicos organicamente. Assim compreendo os trânsitos do encenador quando realiza *Marylin Miranda*, o terceiro trabalho[115] sobre o qual me detenho. O musical é julgado em São Paulo como uma repetição dos Dzi Croquettes, uma avaliação apressada, já que o encenador afirma: "[...] eu não tinha visto os Dzi Croquettes. Eu só vi os Dzi Croquettes depois de ter feito *Marylin Miranda*". Bem recebido em Salvador, o espetáculo leva expressivo número de pessoas para a Escola de Teatro, grande parte delas já conquistada pelos trabalhos anteriores.

---

[115] Antes de obter uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, a convite da Fullbright Fundation, em 1976, Possi Neto realiza *Álbum de Família* (1975), incursão no universo de Nelson Rodrigues. O espetáculo constitui-se de cenas da vasta dramaturgia rodrigueana. Em 1976, realiza *American Dreams*, reunião de autores norte-americanos, com alunos do Departamento de Teatro no elenco e *Canção Transitiva*, colagem de textos reunidos pelo diretor e por Cleise Mendes. Neste último, o elenco é composto, além de Possi Neto e Cleise Mendes, por Sérgio Farias e Zizi Possi.

Possi Neto categoriza *Marylin Miranda*[116] como um musical ingênuo, ao enfatizar o lado que ele diz ver na Bahia, nos atores e até no jeito baiano de brincar. Essa visão contamina o espetáculo, visto por ele não como um produto somente para o "entretenimento oba-oba-oba", mas como uma manifestação crítica de um grupo de teatro "fuleiro, mambembe, brincando de entreter".

Ao lado desse elemento, havia uma sinceridade no tom confessional dos intérpretes que falavam de si, de suas vidas, sonhos e vontade de estar no palco. Em meio à *féerie* mambembe, carbono esmaecido do esplendor do teatro de revista que tem nos espetáculos do Cassino da Urca da década de quarenta seu marco, o musical de Possi Neto, com texto organizado por Cleise Mendes, traz para a cena uma diversidade de temas. Estão no palco tópicos como a androgenia, a confusão dos papéis, o desejo de ser *star*, a liberação sexual, o hedonismo e o corpo como vias positivas, as determinantes da indústria cultural, da aceitação acrítica da cultura norte-americana, numa miscelânea que a alegria em cena potencializa, para afirmar o primado da vida não reprimida.

> Mas tudo muito pobre, meio bobo, porque era tudo uma grande brincadeira, tanto que até o nome era *Marylin Miranda e Suas Viagens By Jegue e Aeroplano do Oiapoque ao Chuí*. Era uma grande brincadeira, uma grande gozação com gente simples que sonhava com o estrelato, com Hollywood. Então era essa brincadeira do jovem artista que sonha com o Oscar. Aí tinha todo um trabalho de memória, das propagandas antigas de rádio, das brincadeiras de criança, quando a gente pegava as roupas velhas da mãe, da irmã, sapato maior... Então, a proposta era essa... Ele era um espetáculo ingênuo, ele não tinha pretensão de ser "o musical".

O intenso viés lúdico de *Marylin Miranda* e a teatralização da vida do seu elenco não rebaixa o teor político do espetáculo. Ao alinhavar temas diversos, o musical evidencia as mudanças comportamentais já em curso desde o movimente *hippie* e potencializadas pelo "desbunde" prefigurado no

[116] ELENCO: Carlos Nascimento (Cacá Grey), Jacques de Beauvoir (Thérèse Strauss), Jane Canaparro (Jane Mansfield), José Possi Neto (El Director), Lourdes Leal (Fatia Fatal), Luzia M. Guimarães (Lulu Dietrich), Orlanita Ribeiro (Orla Atlântida), Regina Reginato (La Esfinge), Roberto Sanches (Bob Bob Bob), Roberto "Ticão" Leite (Z Big New), Rosa Torres (Rosa Maromba), Vicente Di Franco Filho (Vicente du Feu), Zizi Possi (ZZ Star), Antonio "Tony" Luís Costa, Carlos Querino, Guilherme Maia, Ary Dias, Thomas Oswald, Juracy Cardoso, Sérgio Souto (Banda do Companheiro Mágico). EQUIPE TÉCNICA: Agnaldo Ribeiro (Sonoplastia), Josito Rangel (Iluminação), Lili e Stelita Silva (Costureiras), José Moreira (Cenotécnico), Lourdes Leal (Assistente de Direção), Lia Mara (Preparação Vocal), Maria Manso e Jorge Bradley (Canto), Maria Betânia dos Guaranys e Sara Mauá (Preparação Corporal), Maria Betânia dos Guaranys (Coreografia), Ewald Hackler (Cenário), Vicente Di Franco Filho (Figurino), José Possi Neto e Vicente Di Franco Filho (Produção), José Possi Neto (Direção). Estréia: novembro de 1974.

lema "sexo, drogas e *rock and roll*", na ambição de tomar o poder pela imaginação, na afirmação de um poder jovem e na visibilidade das "minorias". O musical investe sua crítica nos produtos da cultura de massa. Marca também uma escolha da direção: propiciar aos atores um contato comunicacional com o público, ao fazer com que os textos individuais tornem-se momentos de exposição humana, mas sempre vinculados aos temas que a peça evoca.

Os três espetáculos abordados privilegiam o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem posta em prática por um homem de teatro que desponta, na cena baiana e para si mesmo, como encenador que constrói uma sólida carreira no cenário nacional. São também núcleos de desenvolvimento de um projeto de ensino-aprendizagem praticado pelo diretor, conjuntamente com alguns professores, na Escola de Teatro. E esse projeto norteia-se pela premissa de "*que os alunos têm por necessidade prioritária vivenciar o processo teatral e isso só é possível fazendo teatro*", registro do pensamento de Possi Neto por Regina Coeli. (Diário de Notícias, 12.05.1973) (grifo meu)

Para finalizar a cena, registro a análise que o encenador faz do período em que se inventa como diretor de teatro. Possi enfoca a questão da droga, presença na contracultura e fenômeno fustigado por Luciano Martins (1979). Na visão de José Possi Neto, o uso da droga, sem outra finalidade que não a hedonista, provocou a perda de jovens, levando-os à "piração".

> Muita gente dançou. Muita gente criativa, porque não fez só uma experiência, não só experimentou momentos pra se autoconhecer, mas fez daquilo um uso quase cotidiano. Muita gente criativa dançou com isso, se perdeu. Eu cheguei a ter uma conversa, aqui no Brasil, com a Camille Paglia, que é uma pessoa que eu respeito muito, com a qual me identifico. Ela diz que o grande problema da geração dela é que a maioria se perdeu na droga. Eu concordo em parte, mais do que isso [o problema] é porque a nossa postura de contracultura, de anti-sistema nos fez abdicar de uma série, enquanto geração, de uma série de postos chaves ligados à educação, à cultura ou mesmo à política... Porque nós não queríamos nos misturar com o sistema e quem tomou conta disso foi a outra facção, e o mundo se tornou no que se tornou, um mundo de *marketing*[117].

Sobre os *hippies*, Possi compreende o movimento, mas não se considera um adepto, embora descreva aspectos de sua vida respingados por essa coloração. Ele fala de sua casa na Boca do Rio: "Era uma casa que tinha fogão,

[117] Entrevista ao autor, já citada.

geladeira, liquidificador, mas sem televisão, tinha um aparelho de som, sem telefone e tinha um coqueiral enorme em volta, uma rua toda de areia que nem carro passava". A moradia, "[...] quase uma tenda. A decoração com almofadões [...] Aquela coisa bem *hippie* mesmo, embora eu não fosse *hippie*".

Se a estética *hippie* aparece no jeito de transar o espaço, na forma de encarar o cotidiano – "era mais uma liberdade, um gozar a vida", na alimentação, "comia lá meu pão integral com missô e alho[118], que dá uma energia incrível" –, o artista é uma pessoa "integrada", mas não acomodada:

> ia lá pro Canela, das dez da manhã até a meia-noite trabalhando na Escola. O *hippie* estava totalmente à margem do sistema, eu não estava. Eu era o diretor da Escola de Teatro da Bahia, chefe do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas. Eu sustentava basicamente uma casa. E produzia muito. É claro que não trabalhava por dinheiro, eu vivia. Nunca guardei dinheiro naquela época. A gente vivia e vivia muito, intensamente. E tinha esse fogo, essa energia, que eu percebi com a *Bernarda Alba*, que era muito forte, muito violenta, quando eu mergulhava num trabalho.

Ao rememorar esses temas, José Possi Neto narra o contato com Maria Esther Stockler e José Agripino de Paula e os vê como exemplos de uma atitude radical diante do sistema. De regresso da África, o casal decide parar na Bahia, dando-se o reencontro entre eles e Possi. Maria Esther e José Agripino passam a residir próximo ao encenador e o local "foi virando quase uma comunidade", informa Possi, alongando-se na descrição:

> Uma comunidade muito festiva porque a Esther tinha uma posição muito clara naquela época: nada valia a pena, nem a arte valia a pena e a gente só devia viver, viver como nos acampamentos ciganos, por isso vamos para Arembepe. Ela aluga uma daquelas choupanas junto da lagoa de Arembepe. Eles viviam de fazer rituais, de noite dançavam, tocavam. Viviam de comer, tomar banho, tocar, dançar... Eu não agüentava só isso, eu tinha que fazer minha produção teatral, tinha que dirigir a Escola. Eu sempre tive um excesso de energia. Eu me lembro que ela me criticava muito. Ela questionava o fato de eu ter empregada. Era uma coisa muito teórica. Ela vem de uma família extremamente rica, poderosa e ela negou tudo isso, ela afastou tudo isso. Ela queria estar longe do su-

[118] Prática alimentar da culinária naturalista/macrobiótica.

> cesso. Ela dizia que o sucesso era assassino e contava, de uma forma muito engraçada, todos os dramas e experiências das montagens que fez, os problemas que ela viveu. Mas se discutia uma série de assuntos porque se acreditava que o mundo ia se despojar mesmo.

Maria Esther Stockler passa a ser uma interlocutora de oposição. Revelam-se posicionamentos, subjetividades, demarcações fronteiriças de pensares – articulações da diferença que a cena em transe, em permanente transformação, possibilita, abrindo espaço para a identificação, a inclusão desse outro que tem sua alteridade questionada, quando não negada pelas forças exteriores ao grupo.

> Embora eu fosse fascinado por ela, eu dizia assim: – Claro que eu tenho empregada. Eu estou empregando uma mulher que tem seis filhos pra criar, que não tem marido e eu trabalho o dia inteiro, dezoito horas por dia quase. Eu não posso ficar cuidando da casa. Você pode... Você não tem empregada, mas tem esses três *hippies* que ficam aí do teu lado e te tratam que nem princesa, só porque eles comem na tua casa. Então havia uma discussão cotidiana.

Ao encenar o passado na perspectiva benjaminiana (1994b, p. 231), retiro os acontecimentos "do curso homogêneo da história; do mesmo modo [extraio] da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada". Os sujeitos históricos que têm as suas vidas destacadas ao longo desta narrativa exemplificam outros sujeitos, outras identidades se afirmando criativamente, transgredindo o modelo, o padrão, a norma que o Brasil sob a repressão deseja e cultiva.

No contexto da Boca do Rio, os artistas que para ali se deslocam misturam-se com o bairro, "que tinha sua vida, tinha desde pescadores até uma classe média baixa e a Esther com todas essas histórias, essa loucura e uma sintonia cósmica completamente diferente". Criam-se festas coletivas, brinca-se nas festas populares tradicionais, fazem-se refeições nas dunas, teatralmente, sobre colchas jogadas na areia. O teatro continua: "Eu acho que sempre tive uma curiosidade estética muito grande e a Bahia significou pra mim, naquele período, um exercício de liberdade; eu testei tudo, vivendo", sintetiza Possi Neto.

Mas nem tudo se realiza sob o signo de Eros e Dionisos nem é regido pela "dimensão estética, nos termos de Schiller-Marcuse", medida que não diz respeito à arte, mas à vida transformada em arte, conforme José Guilherme Merquior (1969). No mesmo bairro, o ator Mário Gusmão foi preso "por um comerciante, espécie de 'dedo-duro' da Polícia". (Tribuna da Bahia,

20.05.1973) Durante a arbitrária prisão, o comerciante, como informa o jornal, chegou a dizer que, se fosse policial, agiria de maneira idêntica ao ex-comissário Manoel Quadros[119]: "Ele estava certo. Essa gente não tem jeito. Todos deveriam ser mortos e assim acabava a brincadeira e a anarquia." Tempos de transas e de transes. A prisão de Mário Gusmão, acusado de tráfico de alucinógenos, enche de perplexidade a classe teatral e cinematográfica. Diante da pobreza do ator e de sua negritude, a prisão prolongada, comparada com a dos outros acusados liberados em seguida, constitui um ato preconceituoso e discriminatório.

Consignada a violência cometida contra Gusmão, retorno ao tema da cena. Ao ser indagado sobre a contribuição da "geração AI-5" na esfera do poder, caso os contraculturalistas tivessem assumido os postos chaves na estrutura, José Possi Neto é taxativo: "Eu não sei se a história seria outra. A força do poder e da grana é maior do que tudo, mas eu acho que não teria sido tão fácil para o sistema virar a página e transformar a gente em produto de butique". As palavras fazem eco nas de Luiz Carlos Maciel (2005, p. 249):

> Todos os avanços que vivemos, por várias décadas, em termos de liberdade existencial, percepção social e política, aprofundamento da vida espiritual e, numa palavra, expansão da consciência, parecem abandonados como se simplesmente nunca tivessem acontecido. O progresso do espírito parece ter estancado, num mundo sanguinário, dividido entre Bush e Bin Laden, no qual o único instinto ativo parece ser o da morte.
>
> Por que parou? Parou por quê?

A pergunta desdobra-se em novos ecos. As respostas estão sendo forjadas concomitantemente aos anos em que os reptos da contracultura foram sendo capturados pelo sistema, que, para enfrentar o diferente, vai reabsorvendo aquilo que ele mesmo exclui, vendendo-o em seguida como uma novidade, mas na verdade um simulacro. Tomando a imagem de Maciel sobre o processo de reversão da história, entro em concordância com o artista: "O Sistema cujo poder fora denunciado é, então, consagrado como insuperável, uma estrutura inabalável. Com tal fundamento teórico, as novas gerações são facilmente convencidas da verdade suprema do realismo cínico". (MACIEL, 2005, p. 251)

---

[119] O comissário Quadros freqüentou as primeiras páginas dos jornais baianos nos anos setenta, acusado de montar um grupo de extermínio, no interior da Secretaria de Segurança Pública. Durante o processo, apurou-se a morte de muitos jovens, "*hippies*", entre outros casos que a imprensa da época, embora censurada, registrou com detalhes.

Cena 2 – *A Casa de Bernarda Alba*, *Tito Andrônico*, *Marylin Miranda*: recepção

Nas reflexões que faz sobre o movimento cultural baiano, David Salles (Jornal da Bahia, 28.05.1973) toma com referência a "febricidade em todas as letras e artes e estudos humanos que houve anos atrás, nos anos próximos (antes e depois) de 1960" e conclui que os esforços dos setores que congregam a atividade cultural "insinuam possibilidades e perspectivas", mas não encontram eco entre as personalidades que governam a cidade e o estado, que despendem "mensalmente em publicidade toda a verba que o exercício da cultura almejaria possuir o ano inteiro". Em seguida, aborda o espetáculo de José Possi Neto:

> Ainda outro dia, a apresentação de "A Casa de Bernarda Alba", de Lorca, foi uma espécie de renascimento do teatro da antiga Escola de Teatro da UFBa. Na platéia, via-se nitidamente que o rosto do público como que buscando a ressonância de outros tempos, daquele teatro, silencioso desde as [encenações] de Martim Gonçalves e Luiz Carlos Maciel.

Tal afirmação indica de que forma a realização foi recebida. Optamos por trazer a opinião dos críticos de teatro e de outros profissionais da imprensa como avalistas do êxito alcançado por *Bernarda Alba* e também por *Marylin Miranda*, já que a montagem de *Tito Andrônico*, em que pese o interesse despertado, não produziu material necessário para confirmar a qualidade da recepção como a alcançada pelos outros dois espetáculos.

Para Matilde Matos (Jornal da Bahia, 27.05.1973), *A Casa de Bernarda Alba* traduz o conceito de teatro de Lorca: "O teatro é a poesia que se levanta do livro e se faz humana. E ao fazer-se assim, fala e grita, chora e se desespera. O teatro necessita que as personagens que apareçam em cena levem um traje de poesia e ao mesmo tempo [...] se vejam os ossos, o sangue." A imagem cola-se ao que é visto no Teatro Santo Antônio, que tem seu espaço revirado para abrigar a cenografia fora do palco, aproximando o espectador do ato cênico.

Na observação de Matilde Matos,

> [...] a luz do drama social implícito na luta eterna da sede de liberdade *versus* opressão e repressão, palpáveis, por trás das correntes e treliças daquelas janelas sempre cerradas, que nas criadas submissas e subservientes não passa de um desejo ("um dia me tranco com ela num

> quarto, lhe cuspo na cara e...”), impõe-se na luta ferrenha de Bernarda em manter as aparências [...] e leva ao impacto emocional final da morte de Adélia,

clima que a montagem materializa, “numa adaptação vigorosa, onde muitas falas são substituídas por ações” expressas no corpo dos atores, “apoiando-se na linguagem sígnica”. Feitos os elogios a uma direção “que sente e ousa”, Matilde Matos alude às falhas da peça, pelos seus excessos, imputados ao “coro” – o grupo dos ciganos – com suas correrias e barulhos “que cheiram a apelação”, à longa duração do primeiro ato e à cena da dança de Adélia diante de uma Bernarda recolhida:

> [...] seria plausível depois da sua revelação que é mulher de Pepe, ou se surgisse como um sonho ouősságio de Bernarda. Naquele contexto é difícil de se aceitar pela implausibilidade, o que de certo modo quebra a linha de coerência do drama.

Sobre o espaço cênico, seu juízo mostra o acerto de Eduardo Esteves de Almeida em concebê-lo. No pequeno Teatro Santo Antônio, o cenógrafo retira grande parte das poltronas, colocando-as sobre o palco. Abre-se então um espaço retangular que abriga no meio um praticável redondo pintado de branco. Nas laterais da sala, na extremidade do retângulo, descem duas cortinas brancas. Nas bordas do círculo branco, cinco janelas de treliça, cinza, movem-se para cima e para baixo presas no teto por roldanas com correntes de ferro. Esse dispositivo é acionado durante vários momentos do espetáculo. Um banco, uma tábua, para a cama mortuária, e um colete com tiras de couro preso também no teto, usados somente na cena do suicídio de Adélia, compõem a cena. Não há excesso e sim austeridade: sala, prisão, confessionário, imagens presentificadas na cena. O público acomoda-se no palco e no outro extremo da sala. Toda essa alteração no espaço deriva da ação cênica requerida pela escritura do encenador. Sobre o espetáculo, exponho mais uma apreciação de Jorge Gáspari:

> [Era] extremamente visceral, vivo, um teatro ígneo. Você sentia fogo naquela coisa. *E uma coisa que ele criou e ficou muito legal foi a integração entre atores e ambiente. Atores e espaço. As janelas funcionavam como um outro ator. Era um tal de fechar...* Porque a peça foi feita... Bernarda é Franco. Na verdade, *A Casa de Bernarda Alba* é a Espanha. Uma coisa que nos chamou a atenção foi o incessante bater de janelas. Abrir e fechar de janelas. É provável que tenha havido alguma coisa igual, uma pro-

> posta igual em outras peças que eu vi, mas essa foi a primeira e me marcou profundamente. Exatamente isso, *o ator não era apenas um ser, um corpo que se movimentava no espaço de acordo com uma marcação: três passos para cá, quatro passos para lá. Ele interagia o tempo todo com o espaço. O espaço era um intérprete da peça. Tanto a utilização dos elementos [...] Poucos elementos, muito resumidos, banquinho[...] Os elementos, o cenário, digamos assim, não era apenas decorativo, mas funcional. Ele funcionava, ele era o espetáculo.* (grifo meu)

O cenógrafo Eduardo Esteves traduz as idéias do encenador e colabora intensamente para a concepção final da obra. São dele a programação visual do cartaz e do programa, a iluminação e o figurino, longe do decorativo. Matilde Matos afirma que "tudo tem uma função e um significado, em torno da sua preocupação maior que é a de criar um espaço teatral". Eduardo Esteves de Almeida veste as personagens com malhas e maiôs pretos, modelos utilizados na época para aulas de dança. Sobre essa base, uma saia de corte amplo como um avental, vestida no início do espetáculo, e um pano amarrado na cabeça, nos moldes das mulheres nordestinas e também das ibéricas, traduzem o luto das filhas e o regime conventual imposto pelo poder ditatorial da mãe. Um terço confeccionado com corrente e cruz de ferro completa a caracterização de Bernarda, suas filhas e criadas. Sendo que, para a mãe, uma pelerine também preta amplia a figura altiva da atriz Lia Mara e intensifica a imagem de autoridade religiosa.

Em meio à escuridão dos trajes, a personagem de Maria Josefa surge de branco com longo xale estampado de vermelho e flores no cabelo. Exceto ela, as outras personagens carregam densa maquilagem branca, com os olhos e os lábios marcados de preto, uma máscara, faces escaveiradas. Esse recurso favorece cenicamente para apresentar as transformações por que passa a personagem da filha rebelde, Adélia. À medida que a ação avança e ela marca a sua revolta, seu rosto vai perdendo a compacta máscara, tanto que, na cena final, depois que se retira seu corpo da corda na qual se enforcara, seu rosto é o mais vivo entre mortas-vivas: sua mãe e irmãs.

No *Diário de Notícia*s de 19 de maio de 1973, Regina Coeli escreve:

> "Bernarda Alba", nas duas horas e meia de espetáculo oferece ao público [...] um teatro novo, num espaço novo, um trabalho sério de grande beleza, carregado de emoção e tensão [...]. É o espetáculo mais discutido no momento, tendo seu diretor recebido vários trabalhos [desenhos, textos, poemas] oferecidos por universitários de outras áreas [...], cada qual exprimindo a sua visão de Bernarda Alba.

Detendo-se em apreciar a atuação dos intérpretes, a jornalista não poupa elogios a cada uma das atrizes. Atento à efemeridade da ação do ator e para fazer justiça ao desempenho do elenco, registro as impressões de Regina Coeli, ainda que incorra na acumulação. Salvo também do esquecimento o que resultou dos laboratórios e estampa-se na cena por meio do talento, da entrega, da vitalidade e da fúria com que o elenco agarrou suas personagens e fez seu discurso corporal:

> A riqueza das imagens, e a inventividade da encenação e da cenografia têm sido altamente valorizadas pelo excelente desempenho dos atores. Bernarda Alba revelou Lia Mara, uma atriz de força expressiva [...], bem como Ana Lúcia Oliveira, no papel de Adélia, já realizada como dançarina e que nos surpreende com a espontaneidade e força que consegue dar ao importante papel [...]. Orlanita Ribeiro, aluna do 3º ano de Formação do Ator [...] revela o trabalho de uma atriz profissional já experiente. Lola Laborda, Cleise Mendes e Veronice Ramos [...] representando com força e violência o peso da opressão de Bernarda, tendo os seus trabalhos intensificados pela participação de Sônia dos Humildes, que vive Madalena, o seu melhor trabalho desses últimos dois anos. Hebe Alves, aluna do 1º ano de Formação do Ator, é a criada que, através de signos físicos muito definidos, nos mostra a revolta e a submissão daqueles que vivem a escravidão da situação dos criados. Carmem Bittencourt é o anseio de liberdade, o lirismo e a revolta de Maria Josefa, a mãe louca aprisionada de Bernarda; seu trabalho é a confirmação do prazer de tê-la de volta a nossos palcos. (Diário de Notícias, 19.05.1973)

Embora contrário à opinião de que os espetáculos produzidos fora do eixo Rio – São Paulo necessitam de uma avaliação fora do seu ambiente para testar suas qualidades; *trago, para cotejo*, o que escreve Sábato Magaldi sobre a encenação de *A Casa de Bernarda Alba*, quando da sua excursão a São Paulo[120]. A crítica, originalmente publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, transcrita por Sóstrates Gentil em sua coluna *Teatro* (A Tarde, 13.07.1973), tem por título *Um Espetáculo Tenso e Explosivo Vindo da Bahia*. Nela, o crítico chama a atenção para a garra e a paixão contidas no trabalho e confirma a revelação de um diretor de "personalidade marcante" e ressalva: "Os excessos porventura criticáveis nascem mais de uma natureza que tem muito a produzir do que de um temperamento que se acomodaria aos modismos da vanguarda."

[120] O espetáculo foi apresentado entre 22 e 25 de junho de 1973, no Teatro Equipe, nas dependências do Colégio Equipe.

Magaldi pede desculpas aos lorquianos por achar a obra do poeta espanhol passível de oferecer um "desempenho esquemático, dividido em personagens-estereótipos", o que não acontece na encenação da Escola de Teatro. Esse aspecto, resolvido de maneira positiva por Possi Neto, "anima o conjunto por um sopro de violência de poesia", de forma a romper com as divisões esquemáticas e redutoras que o didatismo lorquiano aponta. No curso do seu julgamento o crítico observa:

> As indicações realistas são abandonadas por um jogo permanente entre hieratismo e explosão física, pólos corretos do mundo repressivo de Bernarda Alba, que oscila entre a negação total e a afirmação absoluta de vida. A cenografia de Eduardo Esteves de Almeida contribui para formar o clima do espetáculo [...]. Se os homens e mulheres acrescentados às personagens do texto, com o objetivo de contrapor-se á casa de Bernarda Alba ou reforçar seus valores, algumas vezes servem apenas para dispersar a atenção do público, não há dúvida de que exprimem quase sempre uma coreografia colorida e vital, em contraste com o luto das protagonistas. E a austeridade requerida do núcleo dos acontecimentos se filtra assim, para a platéia, por uma imagem plástica sensual, que sublinha o absurdo da posição de Bernarda.

Tudo indica que o espetáculo causou viva impressão em Sábato Magaldi e, se a dramaturgia mereceu reparo, a encenação é valorizada. Ao deter-se sobre o trabalho do elenco, ressalta-lhe a "surpreendente flexibilidade corporal [...], longe da timidez dos principiantes". Ainda que advirta sobre o trabalho vocal, que não acompanha a intensidade corporal, "uma característica preocupante no teatro brasileiro", destaca as atuações de Lia Mara, admirável pela autoridade que confere ao papel, de Ana Lúcia Oliveira, "impulsiva e graciosa, com uma feminilidade visível em todos os gestos" e de Sônia dos Humildes, marcante presença no pequeno papel de Madalena. Ao concluir a apreciação do elenco, Magaldi é categórico: "Não há uma só atriz que destoe no conjunto."

Essas palavras atestam o poder da montagem baiana e oferece nos limites do jornal uma avaliação sobre uma ação teatral no interior da Escola de Teatro, considerada pelo crítico paulista como o ressurgimento do setor teatral na Universidade Federal da Bahia, "anunciando nova fase brilhante, como lhe deu, no início, o sólido homem de teatro que foi Martim Gonçalves". Vale transcrever o que Aninha Franco (1994, p. 214) registrou: "Talvez por mero acaso, talvez não, Eros Martim Gonçalves faleceu [...] dois meses antes da estréia de Possi, ou no momento em que ele iniciava os ensaios da peça."

Seria repetitivo resgatar tudo o que se escreveu sobre *A Casa de Bernarda Alba*. No entanto, é necessário oferecer o reverso, a voz discordante, a outra leitura do espetáculo fornecida por Jurandir Ferreira. (A Tarde, 13.05.1973)[121] Esclareço que, na ocasião, levanta-se a suposição de que o autor da crítica fosse João Augusto que, por interposta pessoa, posiciona-se contra a encenação. Embora no terreno da suposição, durante a entrevista com José Possi Neto, quando comento sobre a crítica e sua leitura enviesada, ele retoma o assunto: "Acho que sei... Era uma crítica de João Augusto." E prossegue:

> Quando Sábato Magaldi fez a crítica dele em São Paulo, a Carmem Bittencourt me mostrou, dizendo que ia levar pra mostrar a uma pessoa. E eu sabia quem era. Mas o problema não era nem esse. Era uma crítica mais política, porque havia essa pressão contra a minha presença lá... A peça se configurou um sucesso inédito na época, quando [em Salvador] as pessoas ensaiavam e faziam uma semana de temporada. O próprio Teatro Vila Velha, não tinha público pra mais de três apresentações. Nós fizemos 14 apresentações em duas semanas e meia, com o teatro lotado, e [a peça] terminou num dia de chuva, com pessoas assistindo do lado de fora com guarda-chuvas abertos, umas cem pessoas do lado de fora. Tive que fazer a apresentação com as portas laterais abertas, sem os telões brancos. Por que esse sucesso? Porque se via, talvez, naquele momento, um trabalho que tinha uma linguagem inusitada, com acabamento mais profissional do que qualquer uma das peças profissionais das que tinha ali. Apesar da pobreza de recursos, ele tinha um rigor estético. Eu me lembro que nós fizemos quatro ensaios gerais com tudo, com música, com maquilagem, com roupa, com tudo. Então, a estréia foi o quinto espetáculo corrido, que era uma coisa que raramente acontecia ali e até hoje, em alguns teatros, não acontece.

Feita a digressão, destaco os pontos polemizados na crítica. Seu autor vê na montagem de José Possi Neto uma ênfase nos aspectos que "explicam Bernarda Alba pela via psicológica", rebaixando o que o texto tem de simbólico no sentido da "opressão e de uma sociedade desumana e repressora".

---

[121] *Uma Certa Bernarda* é o título da crítica de Ferreira. Transcrevo trechos para esclarecer o leitor sobre a leitura enviesada que ele faz do espetáculo. "O que existe de desumano em "Bernarda Alba" é justificado, no espetáculo, pela Psicologia. Se o tratamento que se dá a um ditador é esse, a intenção não é mais denunciá-lo (como se espera depois da leitura do programa), mas, muito pelo contrário, pedir clemência para ele (incluindo e mostrando o ditador em nossa precária condição humana). Se a figura de Hitler for sempre lembrada como a de um maníaco sexual, a gente (toda a humanidade) que se prepare para gerar muitos Hitlers. [...] E "Bernarda Alba", vítima, bem merece o réquiem que fizeram. [...] Em suma: o [...] cartaz do Teatrinho Santo Antônio é a apenas um caso patológico".

Se o tratamento dado a um ditador é esse, a intenção não é mais denunciá-lo e sim pedir clemência, argumenta o analisador, vendo na concepção do espetáculo a transformação do carrasco em vítima, sem considerar a polifonia dos temas e das "mensagens" – vocábulo comprometedor – veiculados na cena. Da mesma forma, lê os textos do programa da peça por um outro viés ou não os considera. As imagens do espetáculo reverberam para além da leitura redutora que a crítica apresenta. Sobre esses textos, vale a transcrição das palavras de José Ângelo Gaiarsa, citadas no programa sem referência:

> *Nenhuma Constituição garante aos homens o direito de respirar. Nenhum direito mais necessário: os homens vivem sufocando-se uns aos outros. Você me sufoca. Sempre que não digo a você o que penso, sempre que mudo de voz para que você não descubra o que estou sentindo, sempre que falo sozinho, dando explicações para meu juiz interior – que é você, sempre que diante de você fico me vigiando e me controlando. Minha vingança é exigir o mesmo de você. Somos todos estrangulados. Somos todos estranguladores.*

No mesmo programa, José Possi Neto, escreve:

> Bernarda Alba é um retrato violento e cruel de uma realidade. É a violência institucionalizada nas máximas de uma moral incisiva destilada cotidianamente em favor de uma educação que não visa o indivíduo, mas o seu papel social. É uma luta sangrenta entre a submissão e a revolta. É um sepultamento de vivos: "Você não tem outro direito senão obedecer".

Ao ajustar a pontaria sobre os aspectos plásticos da montagem, Jurandir Ferreira retoma o problema tratado anteriormente, responsabilizando-os pelo enfraquecimento do tema. Por fim, acusa o público, entusiasmado pelo espetáculo, de "certa 'elite' da nossa província que vive sonhando com o Sul e aplaude entusiasticamente o gratuito." Deixo para a avaliação do leitor a argumentação de José Possi Neto.

> Bernarda, quando assume a *mater dolorosa*, é o grande símbolo do que nós vivemos na época, com as marchas das senhoras católicas em prol da tradição, da família e da propriedade contra o comunismo e contra o movimento dos jovens. Impossível alguém ler que ela é que tem ra-

> zão. A gente a via como a grande tirana, usando todos os argumentos da nossa sociedade retrógrada. Lembro-me que fiz uma colagem, no final, de todas as frases repressoras [de Bernarda]. Ela prendia cada uma das filhas, com seus xales pretos, todas desgrenhadas, entre as correntes das janelas e ela subia na escadinha de três degraus onde se prendia a madeira em que estava o corpo de Adélia e gritava: – "Que se diga que morreu uma virgem. É uma virgem que vai ser enterrada." E ela fala todas as frases repressivas. É impossível que fosse uma elegia. Impossível confundir aquela acusação tão didaticamente montada e ritualizada das armas da repressão, que aquela mulher representava, com um elogio à repressão.

As altercações possibilitam a análise das transas na cena em transe. Evidencio o choque entre ideários que perpassam a vida cultural brasileira, quando intelectuais e artistas colocam-se sob um mesmo guarda-chuva contestatório de coloração marxista, mas não se tornam um grupo homogêneo nas respostas aos desafios que a realidade apresenta. As tensões provocadas entre os que se deixam contaminar pelas idéias da "Grande Recusa" marcuseana, pelo pensamento dos seus pares da Escola de Frankfurt (Benjamim, Adorno, Horkheimer) e por aqueles que seguem os textos de Lukács ou de Gramsci vão alimentar querelas que repercutem consciente ou inconscientemente na cena teatral. O choque entre o irracionalismo e o racionalismo baliza os trânsitos que demarcam posicionamentos estético-políticos, colocando oposições entre a vanguarda, acusada de formalista-dionisíaca e a corrente nacional-popular, que, no dizer de Carlos Nelson Coutinho (2000, p. 91), aproxima-se da "tradição dialético-racionalista".

No âmbito particular do teatro, outras proposições se atritam: grotowskianos, artaudianos, beckeanos[122], em uma linha; na outra, brechtianos, piscatorianos, boalinos Tomando a dureza da exposição, pode parecer que esses artistas e teóricos do teatro são blocos monolíticos, o que não são, já que se deixam permear, aqui e ali, uns pelos outros. Encharcados por águas dessas fontes, nossos artistas vão transitar de maneira original pelos códigos que emergem das influências. Assim, fazem valer suas vozes, que não são as do silêncio, e reagem de forma criativa, revelando o particular e o universal na obra de arte, questionando as normatizações e reivindicando a liberdade para a criação artística.

Tito Andrônico, conforme Peter Brook (1970, p. 99), "está ligada a uma corrente obscura da qual fluem os horrores". E José Possi Neto soube mergulhar nesse universo, trazendo à tona a luta pelo poder levada ás últimas conseqüências. A recepção ao ritual bárbaro, deflagrado no espaço do Teatro

---

[122] Referente a Julian Beck, do Living Theatre.

Santo Antônio, não acontece da mesma forma que o espetáculo que lhe antecede nem ao que lhe sucede, mas não deixa de causar interesse, tanto para o público – menor – quanto para a imprensa. Na *Página Quente*, do Suplemento Cultural do *Jornal da Bahia* (25 e 26.11.1973), Matilde Matos escreve sobre o espetáculo, mas sem juízo de valor, visto ter produzido a matéria antes de assistir à encenação. De caráter informativo, portanto, a matéria instiga o público a ver *Tito Andrônico*, ao tomar por base as declarações do encenador sobre a sua realização.

O foco das declarações é sempre o que ilumina a ação sobre os alunos-atores, não seu papel dentro do espetáculo já pronto, mas durante todo o processo laboratorial. É com os dados da persona do ator que se constrói a personagem. Possi Neto esclarece: "O conceito de que o ator deve despir-se da sua personalidade para investir-se do personagem é uma interpretação errônea dos métodos de Stanislavski." Em *Tito Andrônico*, no momento em que o ator está em cena, mesmo sob a máscara de uma personagem, é o momento em que ele deve assumir com maior coragem a si mesmo. O encenador explicita a proposição na de abertura do espetáculo, quando cada membro do elenco aparece no palco trajando apenas uma tanga, coloca-se diante do espectador e verbaliza: "Eu sou..." seguido do nome da personagem que viverá no palco. Em seguida paramenta-se e assume o lugar que lhe cabe no espaço cênico, iniciando-se a ação vinculada ao texto shakespeareano. Desse jogo entre persona e personagem, o público receberá algo vital, momentâneo. Quem irrompe na cena são os intérpretes tais como são, quase desnudos. O que surge das coxias não são as personagens; estas aparecerão diante do espectador depois da investidura: "Eu sou...". A aproximação com o receptor dar-se-á intensificada pela entrega do emissor. Esse comprometimento é elevado a uma potência tal que, em muitos casos, "danifica" a qualidade requerida pela encenação. Esse dado é uma constante da encenação de *Tito Andrônico*, comprometendo a eficácia do espetáculo. Se esse teor energético, a pulsação desenfreada do elenco deriva também da concepção e do próprio material abordado, na feitura do espetáculo, Possi Neto imprime selvageria e sujeira, visíveis nas roupas e muito mais nas marcações e no confronto entre os intérpretes. Estamos distantes da organização cênica de *A Casa de Bernarda Alba*.

Esse aspecto é percebido por Sóstrates Gentil em sua crítica para o jornal *A Tarde*. (14.12.1973) Sua argumentação ressalta a "excelente concepção, se bem que se constitui num espetáculo frustrado para o 'metteur en scène', em decorrência da péssima interpretação do elenco". Feita a introdução, Gentil passa a resumir o enredo da peça para retornar à mecânica do espetáculo. O crítico percebe e valoriza a colocação da tragédia no que ele categoriza como uma "ambiência adequada para o público moderno", mas não se propõe a explicar o que seja essa categoria. Contudo, observa os caminhos percorridos pelo encenador no acesso ao "método grotowskiano" posto em prática com segurança e objetividade.

> [Possi] utilizou de uma matéria comunicativa, cheia de expressão e efeitos que dimensionaram o espetáculo, com uma "mise en scène" dinâmica e sem comprometer o texto, apesar dos cortes por ele realizados. A história chega a manter a sua integridade temática, mantendo seu conteúdo de forma perfeita, ganhando na forma da montagem expressão estética. (A Tarde, 14.12.1973)

Feita a observação, Gentil ataca o calcanhar da encenação: a fragilidade do elenco, debilidade comprometedora a quebrar a "força de expressão formal concebida por Possi Neto".

Na opinião do crítico, o cenário, concebido segundo uma arquitetura "teatral moderna, dinâmica e como complementar da ambiência cênica" mostra adequação aos propósitos do encenador, mas "torna-se um corredor estreito para os movimentos arrítmicos dos atores". Ao perceber o corredor como um problema, Gentil deixa de observar a carga significativa contida nessa imagem. Ela remete ao lugar por onde passam condenados à morte ou animais para o matadouro, sedimentando assim as múltiplas leituras que o espaço concebido por Esteves de Almeida oferece.

Marylin Miranda constitui mais um sucesso para o encenador e o elenco. Consolida-se a repercussão dos espetáculos anteriores no interior da Escola de Teatro, vista agora com outros olhos por parte da imprensa e pelo público, atraído por suas produções. Possi Neto, além de dirigir o trabalho, sobe ao palco como ator. Vestido de palhaço, o ator-diretor faz sua profissão de fé ao abrir a cena: "Profissão: mentiroso [...], afinal, sou ator. Eu sei dizer a verdade mentindo. Eu sei mentir dizendo a verdade." Explicita-se o jogo teatral para contar a trajetória fantasiosa de dois mitos – Marylin Monroe e Carmem Miranda – ídolos da cultura de massa.

Na reportagem do jornal *Tribuna da Bahia* (27.11.1974), acentua-se a leitura do encenador, ao construir o musical utilizando-se das contradições. O trabalho aproveita inteligentemente a onda nostálgica criada pelo consumo, quando figuras lendárias são desterradas para preencher as dificuldades do presente. No entanto, afirma-se que a encenação age de maneira contrária, "procurando colocar a função social verdadeira da promoção de grandes celebridades do passado". Possi Neto discute em cena a mitificação, ao ridicularizar a valorização das imagens dos astros e estrelas como um modelo "e objetivo de vida e de comportamento social", como afirma o anônimo autor da matéria publicada pela *Tribuna da Bahia*. Tal procedimento, valorização e manipulação das imagens, provoca o "vazio cultural", a alienação e o ufanismo, criticados com a introdução no espetáculo de outros fenômenos de massa, como o futebol e a música.

> Tudo isso contribui para provocar um ritmo no espetáculo, que não se perde durante as duas horas e meia de

> apresentação. Além desse movimento contínuo do musical, o conteúdo ganha mais força através de alguns recursos básicos que conseguem criar maior intimidade entre atores e público: dois prolongamentos laterais do palco avançando sobre a platéia, um camarim montado no próprio palco onde [...] o ator expõe sua intimidade, e o artifício de fazer referências a acontecimentos da própria peça, naquele instante, realidade comum do público (Tribuna da Bahia, 27.11.1974),

faz de *Marylin Miranda* um espetáculo dinâmico, apresentado em Salvador e São Paulo, contabilizando 30 récitas para cerca de 10 mil pessoas, como informa a *Tribuna da Bahia*. (31.01.1975) O sucesso do musical vai se refletir no vestibular de 1975, quando a Escola de Teatro inscreve 100 candidatos para os seus cursos.

A presença de José Possi na Bahia é significativa e desdobra-se nos freqüentes retornos a Salvador para realizar trabalhos como *A Casa de Eros*, comemorativo dos quarenta anos de fundação da Escola de Teatro, em 1996. As leituras que as encenações provocam no momento em que são levadas a público decorrem da percepção de que elas se consumam como trabalhos orgânicos, ou seja, encenações cujo teor da representação dramática toma corpo a partir do palco, "e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito, suficiente a si mesmo, e limitado às suas próprias possibilidades", como apregoa Antonin Artaud. (2004, p. 73) O ato comunicacional entre o palco e a platéia, confirmado pelos dados apresentados, levam-nos à conclusão de que esses espetáculos possibilitaram a elaboração de uma consciência sobre a realidade não apenas como espelhamento. Existe, nas escolhas e nas práticas do encenador, uma nova percepção do real, visto que as imagens veiculadas pelo jogo teatral estão impregnadas por uma poética e uma estética indicativas da busca pelo novo ou por uma outra maneira de organizar os elementos textuais do espetáculo. A mecânica no palco não obedece mais às regras de uma tradição. Isso não impede que o legado das práticas teatrais seja incorporado de maneira crítica na cena. Elas se somam às inquietações dos artistas e teóricos que vêem o teatro como um espaço em permanente invenção e reinvenção. A visão do novo como progresso radiante afasta-se, portanto, do horizonte. Tal compreensão torna o trabalho criativo uma realização recalcitrante e distante da pacificação. Nessa tarefa, o artista coloca em movimento as suas melhores intenções e sua força. Assim como o Anjo da História, mantém os olhos voltados para o passado e segue rumo ao futuro, como indica a visão Benjamin (1994b). O teatro realizado por Possi Neto durante sua permanência em Salvador expressa com clareza as afirmativas benjaminianas contidas na conferência *O Autor Como Produtor* (1994c, p.120-136), resumidamente: um conteúdo correto exige uma "produção de boa qualidade", firmando-se a sua *tendência* teatral em busca de autonomia.

Cena 3 – Álvaro Guimarães após o *Verbo Encantado*

Envolvido com o jornal alternativo *Verbo Encantado*, do qual foi um dos editores, e afastado do teatro por quatro anos, Álvaro Guimarães retorna para encenar *Medéia*[123], de Eurípides, e produzir proficuamente entre 1973 e 1974. Desde os ensaios, ao ser feita sua divulgação, reforça-se o caráter da montagem: "um espetáculo emocionante, aberto e acessível a qualquer público". (*Tribuna da Bahia*, 06.04.1973) O produtor Mário de Almeida e o encenador pretendem com o clássico grego romper a elitização da informação cultural. Para isso, Guimarães concebe o espetáculo pautado na reunião de "ação, emoção e pensamento" e investe no acabamento formal, traço que ressalta ao falar sobre seu trabalho. Para o encenador, *Medéia* "é um espetáculo realizado com a única intenção de expressar, em seus mínimos detalhes, um universo em transe".

Com o intuito de fornecer ao leitor a visão do encenador sobre a montagem e sobre o momento em que encena o texto de Eurípides, registro idéias semeadas por Álvaro Guimarães nas páginas dos jornais:

> *Medéia* é uma tragédia grega. E o que a gente conhece sobre a montagem desse tipo de texto vem filtrado pelo classicismo europeu, que não tem a ver com a gente. Por isso escolhi tratar este momento genial de Eurípides recusando qualquer tipo ou marca. (Jornal da Bahia, 29 e 30.04.1973)

Álvaro Guimarães declara sua independência dos cânones e não se deixa aprisionar por situações predeterminadas ou que impeçam o "impulso criador da equipe". Interessado em localizar as personagens no "aqui e agora", o encenador faz referência ao movimento feminista e traz a discussão para o interior de sua cena.

> Para Medéia, o leito nupcial é um campo de batalha. E o que diria o Women's Lib? [...] Basta ler algumas entrevistas (de Betty Friedman, Germaine Greer e Simone de Beauvoir) e sentir a amargura da condição de OBJETO. Medéia se sente um objeto, à margem de uma sociedade

[123] ELENCO: Maria Adélia (Medéia), Benvindo Siqueira (Jasão), Haidil Linhares (Ama), Harildo Déda (Preceptor), Gildásio Leite (Creonte), Hely Daltro (Egeu), Maria Luiza e Maria Lucinda (Filhos de Medéia) Ester Maria, Lia Silveira, Vera Gondim, Zoíla Barata (Coro). EQUIPE TÉCNICA: Pedro Juraci (Sonoplastia), Pedro Roberto (Adereços), Francisco de Paula e Fernando Gallas (Técnica), Edmilson Machado (Iluminação), José Queiroz (Fotografia), Bráulio Alves Neto (Assistente de Direção), Fátima de Lourdes (Produção Executiva), Lindemberg Cardoso (Música), Álvaro Guimarães (Cenografia, Figurino e Direção) Estréia: abril de 1974.

> comandada por homens [...]. (Jornal da Bahia, 29 e 30.04.1973)

Para materializar tais conceitos e sentimentos no palco, o encenador afirma que o texto não é pretexto nem roteiro. Toma para si a definição de Planchon sobre a *mise en scène*: "um delírio de imagens" e esclarece:

> Daí a boba discussão sobre a violação do pensamento do autor pelo diretor se perde no vácuo. Um texto é uma obra literária. Um espetáculo é um conjunto, um grupo. Pode-se optar por trabalhar contra ou a favor das idéias de um autor. Alguns fazem isso. Eu prefiro a atividade vinculada a todas as áreas de enriquecimento coletivo, a partir do texto, da densa poesia grega. Os lamentos, os gritos e as perguntas sobre existência e razão. E como eles eram claros e diretos. Nossa *Medéia*, nossa visão do espetáculo nos levou pra bem longe de qualquer formalismo, de compromissos com a estética tradicional, de regionalismos ou internacionalismos. Estamos nos territórios livres da invenção. (Jornal da Bahia, 29 e 30.04.1973)

Ao refletir sobre o fazer teatral, Guimarães vê a situação de maneira problemática: "A crise do Oficina, a picaretagem artística e empresarial esvaziaram de seriedade o que se faz no teatro brasileiro, dividindo forças." Para fazer frente a essa situação que se configura na cena em transe, o encenador baiano afirma que "um trabalho absolutamente cuidadoso e provocante" pode interferir no que ele chama de "estado de soneira". E completa:

> Artistas que somos, queremos só mostrar o mais intenso resultado através dos meios que conhecemos. E assim cada vez mais ligados à realidade, porque a fantasia consegue de quando em quando ser tão fascinante quanto a própria vida. (Jornal da Bahia, 29 e 30.04.1973)

Álvaro Guimarães declara no *Jornal da Bahia*, na edição de 29 e 30 de abril de 1973, que o artista, quando inventa, rompe conceitos e deixa para trás o que já foi feito. Assim expõe seu pensamento a respeito do processo de criação. Para o encenador, o artista tem seu próprio universo. Guimarães toma a obra de Eurípides como "uma coisa absolutamente nova, escrita em 413 A.C." e completa:

> O que dizem os livros, os ensaios, e os afrescos sobre a Grécia serve pra mim, apenas, como um leve esboço.

> Podem estas informações auxiliar na criação e nada mais que isso. O que vejo na tevê ou leio nos jornais, diariamente, é mais forte e decisivo [...]. Assim, nossa "Medeia" nada tem a ver com o que se chama "tragédia grega". Que não passa de conceitos enfileirados pela cultura Ocidental. Trata-se, no momento, de traduzir uma literatura em imagens, som e luz. Um espetáculo que não se preocupa com formas ou estilos, que são os assassinos mais terríveis. Quem tem estilo está morto. (Jornal da Bahia, 29 e 30.04.1973)

Vejo no discurso do encenador baiano a recorrente idéia de insubmissão ao texto literário, prática difundida com bastante ênfase pelos diretores do "moderno teatro"[124] naquilo que ele tem de quebra da tradição e possibilidade de inovação nas formas do espetáculo. Ao destacar a invenção das imagens como um "alfabeto original", a força do sentido na captação dos elementos da linguagem cênica, o adensamento da poesia na cena, Álvaro Guimarães inscreve-se na fileira dos artistas que pensam o teatro liberto das imposições dualistas que colocam os elementos sensoriais em segundo plano para fazer valer a "tirania do texto". O seu fazer teatral vai ao encontro das teses que sustentam os trânsitos entre palco e platéia pelo aguçamento da percepção pela via das sensações e dos sentidos.

Esses vetores demarcam a encenação de *Medéia*, que vai à cena cercada de expectativas, e cercam as realizações posteriores de Álvaro Guimarães. A montagem da tragédia grega provoca algumas críticas, que, se não chegam a diminuí-la na sua totalidade, não deixam de apontar os problemas visíveis no palco.

Conforme Jurandir Ferreira (A Tarde, 05.05.1973), a encenação é tradicional sem que isso se configure um defeito. O crítico ressalta a direção de Álvaro Guimarães, mas observa que sua concepção não se concretiza em função do elenco, "que é de uma falta de unidade a toda prova", acusado de isolamento e falta de entrosamento. No entanto, coloca o problema sob a responsabilidade do encenador, fato que diminui a parcela de falhas que recai sobre os intérpretes. Destacam-se as atuações de Maria Adélia, Harildo Déda e Benvindo Siqueira. Sobre cenário, figurino, iluminação, Ferreira faz

[124] Para melhor localizar o leitor, considero como moderno teatro as realizações cênicas a partir do realismo-naturalismo, nos meados do século XIX. Nesse momento surge a figura do encenador, aquele que se coloca como responsável pela concepção do espetáculo e marca sua obra de maneira autoral. Decorre daí a renovação da gramática teatral, possibilitadora de novas teoria e práticas teatrais que se espraiam da Europa para outras regiões. No Brasil, considerando-se os esforços e as iniciativas dos que lutaram por essa modernização, toma-se a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, sob a direção de Ziembinski, como o marco do moderno teatro brasileiro. Para os autores do *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* (2006, p. 185), o moderno teatro caracteriza-se como "oposição ao passado – no qual a consciência de um presente vislumbrado como *diferente* ocupa significativo papel –, a modernidade impõe-se sempre como acúmulo, somatória, intercâmbio de influências e paradigmas que geram uma nova mentalidade em relação a uma etapa tida como superada".

algumas restrições a estes elementos do espetáculo: banco azul esverdeado destoando do conjunto cenográfico – cercado de varas lembrando habitação primitiva de forte acento sertanejo – roupa de Egeu e coroa de Medéia. Elogia, contudo, a música de Lindemberg Cardoso e a movimentação cênica criativa.

Dentre as montagens significativas concebidas por Guimarães no período, percebo sensível mudança na concepção e no tratamento do material de que dispõe. O encenador afasta-se da estética que esteou as realizações da fase tropicalista. Não afirmo, entretanto, que Álvaro Guimarães passou a cultivar um teatro conformado. Vislumbro inquietação, caráter que o leva a escolher textos que vão de *Medéia*, passando pela remontagem de *Arena Conta Zumbi*, espetáculo que realizara em Salvador nos anos sessenta, até o mergulho no universo absurdo de Qorpo Santo – *As Divinas Comédias* – reunião de *Eu Não Sou a Vida, Eu Não Sou a Morte*, *As Relações Naturais* e *Mateus e Mateusa*. Essa inquietação, todavia, torna-se prejudicial para o depuramento da pesquisa e do aprimoramento da linguagem, em função de projetos tão díspares, considerando-se também as montagens de *As Feras*, de Vinicius de Moraes, *As Criadas*, de Jean Genet e *Tio Vânia*, de Anton Tchecov.

Em 1974, o encenador aceita o convite de Vinicius de Moraes e da atriz Gessy Gesse para montar *As Feras*[125], texto inédito que estréia nacionalmente, abrindo a temporada teatral. Premiado com Menção Honrosa pelo Serviço Nacional de Teatro – 1966, a tragédia em três atos vai à cena no Galpão da Rua dos Ingleses. O local adaptado para conter o monumental cenário de Calazans Neto, presta-se aos propósitos do encenador e do cenógrafo. A ambiência criada – um canteiro de obras de um edifício no Rio de Janeiro, local onde se passa a ação – envolve a platéia disposta em uma arquibancada que se confunde com o espaço cênico. Álvaro Guimarães cerca-se de profissionais de reconhecida competência: Lindemberg Cardoso encarrega-se de compor a música; Clyde Morgan incumbe-se da preparação física do elenco e de coreografar a luta de faca travada entre as personagens na movimentada cena final. Mas a expectativa em torno do lançamento da peça não se confirma na estréia. Sóstrates Gentil informa que "o público que superlotou o teatro improvisado [...] saiu reticente em seus comentários". (A Tarde, 08.02.1974)

Coube a Gentil a tarefa de esmiuçar texto e encenação em duas críticas longas e detalhadas. No tocante à obra dramatúrgica, seu comentário arrola

[125] ELENCO: Fernando Lona (Francisco de Paula), Gessy Gesse (Maria José), Hebe Alves (Jandira), Jurandir Ferreira (Tomé de Paula) Mário Gadelha (Crisanto de Paula), Waldemar Nobre (Cristino de Paula), Armindo Bião (Cristóvão de Paula), Batatinha (Pernambuco), Isaías Grande (Raimundo Matos), Kerton Bezerra (João Grande), Sônia dos Humildes (Jovira), Carlos Nascimento (João Sebastião), Simone Hoffman (Zefa), Walter Oliveira, Wilson D'Argolo, Moacir D'Ávila, Gody, Arthur Moreira, Maneca, Tico (Operários). EQUIPE TÉCNICA: Edmilson Machado (Iluminação), Pedro Juracy (Sonoplastia), Lindemberg Cardoso, Vinicius de Moraes, Fernando Lona (Música), Calazans Neto (Cenografia, Programação Visual), Clyde Morgan (Coreografia), Mário de Almeida (Assistente de Produção), Gessy Gesse (Produção), Álvaro Guimarães (Direção). Estréia: janeiro de 1974.

os pontos negativos: falta de densidade dramática, ação das personagens marcadas por fatores externos sem a profundidade que o tema requer, "a contextura trágica dilui-se no diálogo estendendo-se por soluções fáceis". Para o crítico, o autor conduz seus personagens "dentro de uma visão realista e os limitou em soluções que só lhe deu oportunidade de desenvolver de modo linear o texto".

Álvaro Guimarães debruça-se sobre o material para retirar dele uma escritura cênica marcada pelos estereótipos que cercam as personagens e a ação dramática, sem conseguir a dimensão trágica, na opinião de Gentil.

> E a tragédia pau-de-arara transformou-se em drama na construção civil, disposto numa marcação inconsistente em que os elementos são usados atabalhoadamente num espaço cênico limitado por entulho [...] sem qualquer efeito estético, mas que estabelecia perfeitamente a relação do realismo chulo do espetáculo, impresso na concepção do texto que poderia ser melhor valorizado na montagem. Aliás, Álvaro Guimarães, que se mostrou criativo em "As Divinas Comédias", diretor de imaginação e alguns achados, outros extravagantes, parece que se sentiu tímido e inseguro frente à aproximação com o autor de "As Feras". (A Tarde, 15.02.1974)

Gentil deixa de observar que o encenador procurou fugir das armadilhas esquemáticas da construção realista, ao imprimir na cena exacerbada movimentação e gestualidade de forma a romper com esses traços que colocam o texto de Vinicius de Moraes emoldurado nas propostas do realismo documental. Se Álvaro Guimarães não se faz compreender, o problema está nos limites do texto, determinando indefinição nas opções do encenador. Além disso, a peça como foi concebida agregava-se muito mais à estética anterior ao golpe, aquela praticada e difundida pelo Teatro de Arena.

Feitas as observações sobre o espetáculo, os comentários de Gentil são dirigidos ao elenco. Em sua crítica, reserva significativo espaço para comentar as atuações em cena, uma prática em diminuição ao longo dos anos. Tal situação decorre da falta de espaço nos jornais ou do despreparo dos profissionais encarregados de analisar a produção teatral, já que não há na Bahia espaços destinados à formação do crítico teatral. As matérias relativas aos eventos teatrais restrigem-se a noticiá-los, sem que haja uma análise aprofundada dos elementos constitutivos do espetáculo. Isso acarreta problemas para o pesquisador, impossibilitado de registrar as encenações, e para os artistas, que não recebem uma avaliação criteriosa do trabalho que realizam.

Retornando ao comentário sobre o elenco de *As Feras*, ressalto a atenção que Gentil dedica ao trabalho de cada intérprete. No primeiro momento,

ele declara ter Álvaro Guimarães contado com um elenco de bons atores e atrizes, profissionais experimentados e capacitados para o exercício de criação, mas salienta que o conjunto mostra-se aquém de suas possibilidades interpretativas e das qualidades já demonstradas em outras ocasiões. A extensa citação mostra como se posiciona o crítico:

> Fernando Lona atende a concepção do diretor, e seu Francisco de Paula sai com esforço, mas sem força e ímpeto, contido em seus gestos e atitudes, deslocado no tempo e no espaço [...] numa constância de comportamento para todas as situações, da mesma forma que Waldemar Nobre, mergulhado num artificial ódio contra o primo [...]. Gessy Gesse retorna ao teatro com a facilidade do melhor acerto do espetáculo, no "flash-back" em que é mostrado seu "crime de adultério". Sóbria, procurando estabelecer uma linha de criação [...], Gessy esforça-se em viver dentro do realismo da montagem a sua personagem nos padrões indicados [...]. E Jurandir Ferreira completa o quadro, contido e seguro, obediente ao encenador (não deveria ser tanto), apresenta-se correto [...]. Raimundo Matos consegue passar por cima da direção e se situar com um bom trabalho. Sustenta o seu personagem com firmeza, levando a uma condição sólida de interpretação [...]. Kerton Bezerra não compromete [...], enquanto Mário Gadelha e Armindo Bião têm pouca oportunidade com seus personagens e também pouco procuram render, o que não acontece com Sônia dos Humildes, que se mostra correta em tudo que faz, mesmo quando aparece em papéis pequenos, como é o caso em 'As Feras". Batatinha [...] em seu Pernambuco, o tendeiro, foi uma grande surpresa, tendo estabelecido uma linha de criação do seu personagem com acerto. (A Tarde, 15.02.1974)

Ao avaliar os trabalhos de Clyde Morgan e Lindemberg Cardoso, Gentil não mostra boa vontade. Vejamos:

> Pouco ou quase nenhuma presença de Clyde Morgan no espetáculo. Nada mesmo podemos destacar sobre o seu trabalho, que se houve dilui-se no marasmo da montagem. A música de Lindemberg Cardoso neste espetáculo não convenceu, enquanto o cenário de Calazans Neto transformou-se num esqueleto, sem contribuir na composição da montagem, pois ficou perdido na caixa do espetáculo, em que os personagens se movem a esmo, sem direção, nem objetividade. (A Tarde, 15.02.1974)

Como ator da montagem e tomando-a na distância do tempo, vejo que os comentários não procedem porque a atuação dos citados se dá de forma contrária e muito contribui para a atmosfera do espetáculo. Cabe a Morgan a orquestração da cena final – luta de peixeira entre Isaías Grande e o clã dos de Paula – dando-lhe força e retirando-lhe o anedótico. O coreógrafo realça a violência pela movimentação no espaço cenográfico e pela exarcebação do ato físico dos atores, obrigados, por impedimentos da produção, a lutar com toscas peixeiras de madeira. O espaço cênico concebido por Calazans Neto harmoniza-se com o realismo da montagem, mas não se prende a ele. O galpão oferece uma perspectiva que lança o cenário em uma dimensão poética, reforçada pela escolha dos materiais e sua disposição no espaço. Não havendo outros dados sobre a recepção do espetáculo, valho-me da memória para afirmar que a montagem de Álvaro Guimarães tem a sua força diminuída pela indefinição no tratamento do material. Mas as soluções que cria para fugir do realismo fotográfico do texto indicam que o artista não nega a inquietação, traço de sua veia criativa desde a adolescência, tempo em que se inicia no teatro pelas mãos de Martim Gonçalves. Guimarães mostra-se criativo nesse trabalho e revela mais uma vez dominar a gramática do palco. Ainda que subserviente ao texto do poeta, Guimarães não se perde como quer Sóstrates Gentil. Longe do experimentalismo que caracterizou algumas da suas mais belas criações no período, ainda assim não se mostra um artista conformado.

Quando da realização de *Tio Vânia*, de Tchecov, "o poeta da servidão humana" no dizer de Álvaro Guimarães (Diário de Notícias, 28.05.1974), o encenador lembra a existência de muitas maneiras para se fazer teatro e afirma que ele prefere todas. Na edição de 26 de maio de 1974 do *Jornal da Bahia*, Álvaro Guimarães declara: "Estou cheio de tanto malabarismo formal. Nossos palcos estão lotados de contorcionistas, malabaristas, o que é lindo, mas é pouco. Fora com o jogo formal – gratuito – da linguagem". Não posso avaliar a extensão das afirmações na configuração do espetáculo, em virtude da inexistência de registro fornecedor de pistas para a confirmação dos pressupostos apontados por Guimarães.

Sobre a falta de dados, vale mencionar um fato curioso. Em sua coluna, Sóstrates Gentil declara ter se ausentado do teatro logo após o primeiro ato da peça e promete retornar para ajuizamento da montagem, mas não o faz, deixando-nos a lacuna.

Para Álvaro Guimarães, o teatro que se faz por volta de 1974 é sempre uma tentativa de novos caminhos, considerando-se as circunstâncias "empresariais", a ação da censura, a diminuição de público. Ao comentar a vida teatral em Salvador, ele é enfático:

> Estamos fazendo um teatro numa grande cidade do interior, provinciano e sério, às vezes enfezado. Trabalhamos mais à vontade porque nossos compromissos empresariais são menores e nos damos ao luxo de levar Brecht,

> Ionesco, Tchecov e Lorca. Os produtores se contentam em não ter prejuízos e os atores com cachês irrisórios [...]. A ação da censura foi decisiva, e o teatro para sobreviver teve que "amaciar", passando a assumir posições falsas diante de sua vida íntima, como linguagem. O aprisionamento da linguagem provoca fraqueza, somando a isso as parcas subvenções se tem o resultado: um punhado de gente arregaçando as mangas e armando tablado [...] para continuar a existir. (Jornal da Bahia, 23.09.1974)

Discordo quanto ao "amaciar". Se tomarmos o quadro geral do teatro na Bahia durante a vigência da censura, vemos que a atividade se deu de maneira resistente sem a acedia vista por Guimarães. Se não há um movimento artístico e um aprofundamento das questões estéticas e práticas, o fazer teatral mostrou-se criativo, procurou reposta para os dilemas da criação, experimentou novos recursos expressivos, discutiu em cena alguns temas acolhidos pelo público, fugiu do lugar-comum. Os esforços encetados para se fazer presente e dialogar com o social, nos limites em que a própria atividade se enquadra e com as barreiras impostas pelo regime militar, são visíveis. Em vista das condições de anormalidade em que se deu o pensar-fazer teatral no horizonte dos anos setenta, não há silêncio nem acomodamento. O próprio Guimarães ilumina esse ponto de vista:

> [...] o teatro baiano, por um processo dificultoso e original, talvez seja um dos que faz teatro por amor, e consegue, por momentos, resultados tão expressivos em alguns espetáculos que poderiam ser mostrados em qualquer lugar do mundo.

Junte-se a essa afirmação o pensamento de Yan Michalski (1985, p. 8):

> [...] hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história. Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer "não" – e é quase sempre dizendo "não" que o teatro costuma alçar o seu vôo mais alto.

Ao fazer essa assertiva, Yan Michalski olha a produção do eixo Rio – São Paulo no arco abrangente de 1964 a 1984. No entanto, guardadas as diferenças e peculiaridades, a criação teatral na Bahia deve ser lida à luz das reflexões do crítico para que não se cometam injustiças.

Cena 4 – O teatro popular de João Augusto

É pelas afirmações que os artistas constroem sua obra e revelam-na publicamente. Assim faz João Augusto, ao aludir aos caminhos do Teatro Vila Velha e, conseqüentemente, também a sua estrada. O teatro do Passeio Público está fortemente marcado pelo trabalho desenvolvido desde sua criação, no final dos anos cinqüenta. E mais fortemente marcado está pelo teatro de cordel, uma experiência de sucesso comprovado, tanto no que toca ao público quanto no que diz respeito aos ditames da linguagem teatral e, mais especificamente, do material que Augusto trabalha desde que fez o *Cordel* inaugural (1966).

Embora tenha feito Sartre, Strindberg "que nada têm a ver com teatro popular. Eu me inclino ao teatro popular para todas as camadas", João Augusto marca o seu campo de ação diferenciando-se da maioria dos seus pares na cena em transe. Longe do experimentalismo e da vanguarda que colocara em cena em *Stopem, Stopem!* nos idos de 68, o animador do Teatro Vila Velha dá continuidade a seu projeto juntamente com o Teatro Livre da Bahia. Após a realização de *Cordel II* e de *Quincas Berro d´Água*, o encenador leva ao palco sua adaptação de *Os Sete Pecados Capitais*[126], de Bertolt Brecht. Escrita para balé com música de Kurt Weill, o texto abrasileiriza-se – as personagens das irmãs viajam por sete cidades, de Manaus a Brasília – e o espetáculo contamina-se com elementos do cordel. João Augusto afirma que seu trabalho não tem compromisso brechtiano: "É uma mistura de tudo. No fundo é um exercício para seis atores, há um pouco de Brecht, de Stanislavski, e outras influências mais recentes". (Diário de Notícias, 05.06.1973) O encenador investe em elementos que traduzam o que pensa a respeito do texto.

> Ensaiamos sempre com o espírito de que vivemos todos uma era pós-cristã, de que a era da cultura acabou, cientes de que a civilização desumanizou a cultura, e que cabe ao artista humanizá-la, isto é, dar – mais do que nunca – valor humano. A peça contesta a sociedade do dinheiro. Denuncia a decomposição da sociedade que se baseia no valor: dinheiro. Os valores burgueses tradicionais são postos em xeque: as relações sociais entre os homens são puramente relações de negócio [...]. Uma relação corrupta e corruptora.

---

[126] ELENCO: Sônia dos Humildes (Ana I), Haidil Linhares (Ana II), Aleluia Simões (Mãe), Jurandir Ferreira (Pai), Benvindo Siqueira (Filho), Kerton Bezerra. EQUIPE TÉCNICA: Francisco de Paula (Técnica), Edmilson Machado (Iluminação), Olga Maimone (Adereços), Fernando Siqueira (Música Composta), Zé Maria (Figurino), Fátima de Lourdes (Sonoplastia e Assistência de Direção), Teatro Livre da Bahia (Produção), Elementos de Cena e Direção (João Augusto). Estréia: junho de 1973.

João Augusto aproveita a estrutura da obra brechtiana e enfatiza os recursos musicais, explorando a cultura musical burguesa. Traz para a cena o repertório "musical dos domingos e feriados – sobretudo quando entra no terreno da música erudita, ou quase erudita". O cancioneiro popular, na concepção do encenador, faz o comentário crítico. Utilizando-se de poucos objetos, três praticáveis e duas cadeiras, para organizar a cena, Augusto destaca o figurino para marcar as transições sofridas pelas personagens e elogia o trabalho de Zé Maria: "[...] pra mim ele é a única pessoa na Bahia capaz desse trabalho".

Os Sete Pecados Capitais é bem recebido em Salvador e em Recife, onde faz curta temporada. Para Zéwilson Bacellar (Jornal da Bahia, 17 e 18.06.1973), o espetáculo é dialeticamente surpreendente em força e expressão. A clareza em cena possibilita inteligibilidade e a mensagem teatral chega ao público pelos meios expressivos utilizados. O crítico comenta que essa situação decorre da "predominância da consciência profissional sobre o aventureirismo". Em suas observações, destaca a homogeneidade do elenco: "a dupla interpretação da personagem Ana por Sônia dos Humildes e Haidil Linhares está perfeitamente enquadrada na concepção SUJEITO/OBJETO, assim como a dupla interpretação de Benvindo Siqueira [Filho]". Provas, conforme Bacellar, do uso das regras do distanciamento, da mesma forma como se desenvolve o trabalho de Jurandir Ferreira (Pai), Aleluia Simões (Mãe) e de Kerton Bezerra "entrando e saindo dos diversos personagens, esquema suficientemente desenvolvido pelo Arena[127] e aqui bem utilizado".

O acerto da montagem do Teatro Livre da Bahia redime-o *do insucesso anterior, Quincas Berro d´Água*. "Jogando com um espaço cênico despojado [...], "Os Sete Pecados Capitais" desenvolvem-se na multiplicidade dos espaços-capitais brasileiras, por curvas e saltos, retornando sempre ao espaço-chave ponto de partida da viagem e simultaneamente ao espaço-realidade imediata", possibilita ao espectador associações com a realidade circundante, "isto é, Salvador, que com sua problemática solicita respostas", conclui Bacellar. (Jornal da Bahia, 17 e 18.06.1973)

João Augusto assim lê Brecht, mantendo suas intenções, aproximando-o do contexto brasileiro e demonstrando a eficiência das técnicas do teatro dialético desenvolvidas pelo autor, angariando avaliações positivas como a publicada pelo *Jornal do Comércio*, de Recife, transcrita por Bacellar em sua coluna no *Jornal da Bahia*, em 29 e 30 julho de 1973: "Anárquico, contundente e ridicularizador, um Brecht cada vez mais cruel renasce em tom de farsa graças à alquimia cênica proposta por João Augusto e ao comportamento exemplar de um elenco correto".

---

[127] Referência ao Coringa, sistema elaborado por Augusto Boal e posto em prática pelo Grupo Arena de São Paulo.

Na, visão do Professor Nelson Araújo[128], o encenador, sob a inspiração de Bertolt Brecht, levou *Os Sete Pecados Capitais* para o Recife, "acontecimento momentaneamente mais importante que o próprio Brecht. Os mortos são santos e os santos não são da conjuntura". Feita a introdução, Araújo afirma a construção descontraída do espetáculo e seu profissionalismo, além de ressaltar as soluções inventivas encontradas para a trajetória das duas Anas, principalmente a que finaliza a montagem, "uma das melhores compreensões do ritual no teatro, com o entendimento de que o ritual não é necessariamente tumular; pode ser densamente irônico [...]".

Ao sucesso de *Os Sete Pecados Capitais* soma-se a significativa acolhida ao espetáculo que se segue na temporada do Teatro Vila Velha, confirmação da produtiva parceria João Augusto–Teatro Livre da Bahia, *Cordel III*[129]. Propondo-se a divulgar a literatura popular e a divertir o público, objetivos também presentes quando das montagens de *Cordel* e *Cordel II*, o encenador declara ao *Diário de Notícias*, edição de 15 e 16 de novembro de 1973, que pretende, com a nova montagem, estabelecer uma aproximação da cultura de massa com a cultura popular, "daí, o lado 'revista', 'show' e folclórico, questões presentes no espetáculo". Esses elementos híbridos poderão desagradar os puristas. Mas Augusto não teme as acusações de massificar o cordel e afirma: "Teatro de Cordel não pode ser 'puro', como nenhuma manifestação de arte popular é 'pura' quando mostrada num palco ou fora do seu 'habitat'". João Augusto não marca diferença entre o popular e o folclórico, julgando que "na Bahia o popular e o folclórico andam juntos", tese consoante com a afirmação de Maria Helena Kuner (*apud* BORNHEIM, 1983, p. 28) de que "o folclore é, sabidamente, o próprio envoltório de toda uma cultura nacional e nele encontram-se expressas as tradições históricas, o núcleo mesmo de nossa interação de raças e culturas". O animador do Teatro Vila Velha sabe também que não faz teatro para o povo. Textualmente:

> Não há condições para se fazer teatro para o povo. O que fazemos é um teatro pelo povo, em nome do popular. No caso do CORDEL TRÊS, divulgando e prestigiando a cultura popular. A produção do espetáculo é cara. Além disso, pessoalmente, acho que teatro para o povo deve ser feito na rua. Povo não freqüenta teatro. Não tem esse privilégio [...]. Gostaria de apresentar [o espetáculo] na rua durante o carnaval [...]. Infelizmente os encarregados

[128] As citações são originárias do texto *Brecht e o Menino-das-pitombas*, de Nelson Araújo, entregue a Sóstrates Gentil por João Augusto e publicado no jornal *A Tarde*, em 10 de agosto de 1973, após a temporada de Os *Sete Pecados Capitais* em Recife.

[129] ELENCO: Benvindo Siqueira, Eloísa Andrade, Jurandir Ferreira, Guido José, Kerton Bezerra, Nelcy Queiroz, Olga Maimone, Sônia dos Humildes, Sílvio Varjão. EQUIPE TÉCNICA: Suzuki (Iluminação), Zé Maria (Figurino), Haroldo Cardoso (Sonoplastia), João Augusto, Haroldo Cardoso, Xisto Camardelli, Dora Neto (Cenografia), João Augusto (Direção). Estréia: outubro de 1973.

> [de comprar espetáculos] se preocupam é em industrializar nosso carnaval.

Questões polêmicas aparecem na fala de João Augusto. De seu interior emerge conceito referente à cultura popular de coloração cepecista, afirmativo de que cultura popular não é apenas a que deriva do povo, mas a que se faz pelo povo. Para tanto, o artista arranca do folheto de cordel os elementos criativos contidos na manifestação para dinamizar o processo de comunicação com o público, estruturando cenicamente o espetáculo com forte acento na brincadeira. Ainda que nos limites da sua construção – um espetáculo criado por um artista-intelectual – e nas balizas do público a quem se destina, o espetáculo coloca no palco os elementos retirados de situações humanas veiculadas pela arte popular. Aí está concentrado o fantasioso, o onírico, o poético e dados do real, que João Augusto trabalha na encenação, entrelaçando histórias: *A Mulher que Engoliu um Par de Tamancos com Ciúme do Marido*, *O Casamento de uma Moça Macho e Fêmea com um Rapaz Fêmea e Macho* ou *A Moça que Foi se Confessar de Minissaia*, entre outras, aproveitadas para dar corpo ao material dramatúrgico que aparece cenicamente dividido em aventuras, pornografia e desafios.

Ao apreciar *Cordel III*, Sóstrates Gentil discorre sobre o aproveitamento dos elementos carnavalescos, conformando o espetáculo como um enredo de escola de samba. Tal efeito possibilita maior movimentação dos atores e uma dinâmica cênica descontraída. O crítico observa que essa solução não é mantida ao longo da montagem, visto que a "superposição de cada quadro obriga ao diretor fixar-se em quadros que quebram o ritmo e a musicalidade dos versos de cordel e impõe uma atitude mais contemplativa". (A Tarde, 16.11.1973) Além disso, percebe que, se houve a intenção de colocar o narrador em uma perspectiva brechtiana, remetendo-o para a posição de mestre-sala, a idéia não é dimensionada pelo *metteur en scène*.

> O espetáculo consegue divertir. Aproveitando a própria hilaridade dos trovadores, sem trair o seu espírito popular, nem sofisticar – partindo sempre para uma visão culturalista – a montagem corre alegre e festiva, apresentando a mensagem simples e irrealista dos seus autores, numa gozação dos tipos desenhados pelos trovadores como se verifica no quadro "O casamento de uma moça macho e fêmea com um rapaz fêmea e macho", que encontra em Benvindo Siqueira e Sônia dos Humildes os tipos perfeitos na interpretação.

Sucesso de público e crítica, *Cordel III* confirma o de João Augusto do material, não apenas como encenador, mas como adaptador. Sua habilidade

com os segredos do palco e do teatro popular na linhagem que se insere faz com que o elenco apresente-se seguro. "Malgrado os apelos a gestos obscenos, alguma vezes desnecessários", opinião de Gentil, para os intérpretes, com larga experiência cênica e vivência com a linguagem do teatro de cordel. Destaca-se também na montagem o figurino de Zé Maria, adequado à visão impressa pelo encenador e preciso em "cada quadro e, perfeitamente, conjugado com os estandartes de Xisto Camardelli e Dora Neto", inspirados na capas xilografadas dos livretos de cordel.

Na esteira do sucesso do espetáculo, o *Jornal da Bahia* (08 de novembro de 1973) publica reportagem sobre o não pagamento dos direitos autorais e entrevista Rodolfo Coelho Cavalcanti. Na matéria – *Cordel no teatro é bom, mas autores nada ganham* – o famoso cordelista, autor de 1.400 folhetos, um deles adaptado para a produção do Teatro Livre da Bahia, afirma:

> João Augusto conversou comigo e me explicou que estava apenas adaptando os textos, não transcrevendo-os. Que o trabalho teatral estava numa fase de experiências, e mais tarde então o pensamento do grupo é ajudar os trovadores. Isso para o futuro. (Jornal da Bahia, 08.11.1973)

O cordelista relata ter assistido ao espetáculo e gostado dele, "principalmente porque João Augusto citou os autores e os livros de onde foram retiradas as estórias [...], ninguém está reclamando do não-pagamento".

Rodolfo Coelho Cavalcanti adianta que não passou o problema para outros autores por confiar nas pessoas que foram explicar-lhe a situação do teatro de cordel. Ele afirma ter ouvido dos responsáveis pela montagem do espetáculo que o teatro de cordel "não atingiu ainda uma fase profissional", embora cobre ingressos e viva de casa cheia, replica o *Jornal da Bahia*. Diante das palavras confiantes de Cavalcanti, o repórter anônimo ironiza: "Ingênua espera", um dos subtítulos da matéria.

A questão é polêmica, pois revela as relações entre produtores culturais situados em nichos diversos – o cultural erudito, o cultural popular – considerando que essas categorias carregam diversos sentidos, conflitos e preconceitos nos liames da cultura brasileira. A apropriação indébita, ainda que creditada, mostra o descompasso entre os que se propõem a "educar" setores populares, possibilitando-lhes a ampliação da consciência crítica e social, e os que produzem bens culturais fora do circuito "nobre" do fazer artístico. Não encontrando respostas por parte dos responsáveis pela produção do espetáculo, prefiro não aprofundar o assunto e deixo a sugestão para os interessados em esmiuçar as relações entre os diversos produtores de bens culturais, trânsitos muitas vezes conduzidos por via de mão única, criadora de muitas confusões, apropriações não creditadas e conflitos.

No amplo terreno demarcado por impasses movem-se as três personalidades teatrais da cena baiana que tomam a ribalta no último ato de *Transas na Cena em Transe*: José Possi Neto, Álvaro Guimarães e João Augusto. Mas, ao apagar as luzes sobre a cena, relembro a passagem, ainda que fugaz, de Enrique Ariman e a ação de Jesus Chediak. Relembro as contribuições de Deolindo Checcucci, Athenodoro Ribeiro, Luciano Diniz, artistas cujas fronteiras aproximam-se às de Possi Neto e de Álvaro Guimarães, encenadores cujo trabalho é pautado pelo ideário vigente na contracultura e visível nas realizações que fizeram no período caracterizado como da cena em transe. Essa aproximação, longe de tender à homogeneização, ressalta a diferença de suas convicções e de suas práticas, mas não os torna opostos, visto que trazem em si, em maior ou menor grau, a inquietação e o *novo teatro*,

> [...] fruto da experiência mais radical de pessoas que não quiseram entrar no teatro censurado e prostituído com sua própria vida física, entrar no escuro e no caos, sem deixar nenhum grito parado no ar. Antigamente, antes da gente criar alguma coisa havia toda uma ditadura de estilo, de concepção. Hoje não existe mais isso, não existe mais nada por trás. Há uma tomada de consciência [...], um despertar para tudo, o chamado do desbunde, isto é: desmontagem da coluna vertebral que nos mantinha eretos, num falso equilíbrio. [...] É por isso que a única arte que eu acho importante hoje é a arte da transação, a arte de mudar a relação com o dinheiro. [...] O único antídoto contra o sistema é a anarquia, anarquia entendida não como ausência de governo, mas ausência de dominação. Utopia? A noção de *utopia* é uma coisa que os estados totalitários tentam tirar do povo; a perda da fé, dos sonhos. (MARTINEZ CORRÊA apud GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 109)

Os encenadores destacados nesta narração comungam em maior ou menor grau com José Celso. Esteticamente, propugnam o fazer teatral para longe da normatividade e próximo da invenção/reinvenção e da experimentação de novos códigos comunicacionais, aqueles que indagam sobre o lugar que o teatro deve ocupar na sociedade e sobre as maneiras pelas quais se dará o agenciamento que manterá sua força e sua existência. Afastando-se da rotina, retomando por vezes a tradição, para afirmá-la ou negá-la, desviando-se da repetição, a criação teatral desses homens deseja a liberdade, ainda que nos limites de um teatro burguês. É do interior desse arcabouço que eles lançam a ofensiva, fustigando os valores da burguesia e sua pretensão de classe universal. O fato de saber-se inserida nessa moldura contestatória torna a provocação dos artistas contundente e direcionada para "realizar a

prescrição artaudiana: arrancar o espectador do seu conforto, da sua passividade, do seu voyeurismo. [...]. Chocando o seu sistema de valores pelo despudor e pelo exibicionismo", como lembra Roubine. (1998, p. 228)

Em outra vertente, vejo a atuação de João Augusto. Animador do Teatro Vila Velha até sua morte, no fim dos anos 70, o encenador revigora sua ação ao encontrar-se com o Teatro Livre da Bahia (TLB). Assim, dá continuidade ao seu pensar-fazer teatro emoldurado pelo ideário nacional-popular revestido de elementos humanistas e universalizantes, o que torna seu trabalho menos monolítico. Registrem-se também as aproximações que faz com a estética brechtiana, visíveis em diversas montagens assinadas por Augusto. Afora *Stopem, Stopem!*, marco do desregramento e da experimentação a que se submete, ainda que temporariamente, a escritura cênica de Augusto trilha a contenção e o popular, marca que acompanha sua atuação desde a criação da Sociedade Teatro dos Novos. (LEÃO, 2006)

Esse teatro popular, com viés político, *não deixa de privilegiar o estético,* vertente que para Harildo Déda[130] "deve se convencionar como teatro de resistência[131], fase diretamente ligada à cultura popular que é o Teatro de Cordel [...], fase dirigida a uma classe média estudantil universitária". Comprovam-se então as preocupações que norteiam os passos de João Augusto ao trilhar a via popular, mas realizando um teatro destinado ao consumo por outros segmentos que não o do povo, embora nos primórdios de sua existência o Grupo dos Novos, comandado pelo seu diretor artístico tenha ido até "onde o povo está". Esse trabalho de aproximação, teatro popular–povo é retomado a partir de 1977, quando o Teatro Livre da Bahia trabalha para a comunidade, através dos setores de Teatro de Rua, Teatro de Câmara e Teatro de Bairro, além da continuar com o cordel, já em processo de esgotamento criativo, ainda que tenha sido bem recebido no Festival de Nancy (1975) e no Projeto Mambembão (1978) no eixo Rio – São Paulo.

A pletora de idéias reverberadas na cena em transe mostra que o teatro respondeu criativamente aos atos violentos da vida. No instante em que o terror se utiliza de todas as formas – censura, tortura, morte, cooptação – para fazer calar homens e mulheres que fazem do palco uma trincheira, é importante que se afirme a força dessa gente na superação das limitações impostas e na vigilância para não cair na alienação. Romântico, rebelde, irracionalista, nacional-popular, desiludido, absurdo, trágico e cômico, o palco na contracultura quer despregar-se dos rótulos em que uns e outros teimam em conformá-lo, dos ditames normativos que restringem a investigação artís-

[130] Depoimento gravado para o Projeto Experimental (fita n. 09), sem data e sem maiores informações. A gravação me foi cedida pela atriz e professora da Escola de Teatro Hebe Alves, em 2004.

[131] Entende-se por teatro de resistência um variado quadro de manifestações que acontecem na cena brasileira a partir da instauração do golpe civil-militar. Concebido sob diversas correntes estéticas, propõe a denúncia e o protesto contra o arbítrio e a situação social do país. É também conhecido como teatro de protesto, teatro de militância. (Cf. GARCIA, 1990a; MICHALSKI, 1979)

tica. Ainda assim, é preciso esclarecer que a normatização de inspiração marxista-lukacsiana foi usada para questionar rigorosamente o formalismo e a subjetividade que a vanguarda contracultural não exclui das suas manifestações artísticas quando quer apreender o real.

Para reavivar a memória do leitor, retomo a caracterização do teatro de vanguarda, seus princípios, tratados no primeiro ato e ao longo dos precedentes. Assim, o pensar-fazer teatral – tropicalista, vanguardista, experimental, contracultural – é considerado como manifestação que transita: 1) pela afirmação do indivíduo, sua subjetividade, seu imaginário, como um traço libertário (LÖWY; SAYRE apud RIDENTI, 2000, p. 27); 2) por uma integração da arte-vida; 3) pela força da irracionalidade conseqüente (BRITO, 1968); 4) por um romantismo revolucionário, suas utopias e variadas vertentes; 5) pela incorporação do rito, do sagrado e do mítico na vertente artaudiana, da mistura desta com a racionalidade brechtiana; 6) pela utilização da alegoria como via de comunicação; 7) pela apropriação dos conceitos do teatro pobre e da "santidade" grotowskiana; 8) pela incorporação do pensamento oriental naquilo que ele manifesta de não dualismo; 9) pelo uso da droga como via de autoconhecimento; 10) pela integração das linguagens artísticas, ecoando o princípio da obra de arte total; 11) pela valorização da *performance* e do *happening*; 12) pela adoção de posturas anarquistas, questionadoras das mais significativas correntes do pensamento humanista ocidental.

No horizonte da cena em transe e no seu ocaso está também a idéia da veia culturalmente dependente que corre no corpo das manifestações artísticas brasileiras figurando os cânones internacionais. No entanto, asseguro nesta leitura do teatro na Bahia que as ocorrências possibilitadas pela transculturação – processo que interliga pessoas, idéias, territórios; via de intercâmbios nem sempre apaziguadores, mas sempre criativos e instigantes em seus diálogos – como indica Octavio Ianni, colocam-nos em outro patamar que não apenas o da dependência que torna tudo e todos atrelados, irremediavelmente, aos centros culturalmente hegemônicos. Considerem-se, portanto, os câmbios ocasionados pela transculturação; pois eles "são múltiplos e intricados, ao mesmo tempo surpreendentes e fascinantes [...], mesclando culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar" (IANNI, 2000, p. 93), transverberando o novo teatro: maneiras de escrever, representar, cenografar, encenar, enfim, organizar a gramática cênica sob outra ótica. Olhar a produção teatral baiano-brasileira somente pelo viés da dependência é reduzir a força criadora que emana do palco. No interior das manifestações detecto *influências* indicadoras de mudanças. E se o teatro não transforma o mundo, transforma-se a si mesmo como linguagem.

As transas que se dão no período – 1967-1974 – mostram radicalizações para dar conta da afirmação e da negação dessa dependência no que ela tem de negativa. Em contrapartida, esses pontos de vista assimilados, transformados, rejeitados, evidenciam, no interior da nacionalidade, as experi-

mentações propiciadas pela idéia da permuta, da hibridização, da mestiçagem, demarcadores dos contornos e dos deslocamentos do nacional e do mundial, pensamento afirmativo de Octavio Ianni (2000), retomado aqui para ampliar a compreensão e a análise desse palco-mundo que é a *Cena em Transe*.

A radicalidade com que os artistas se lançam para concretizar a obra de arte teatral e as saídas que encontram para dizer pensamento-sentimento no palco, encontram eco nas palavras de Antonin Artaud (2004, p. 90):

> A questão que se impõe é de permitir ao teatro tornar a encontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímicas, linguagem de gritos e de onomatopéias, linguagem sonora, mas que terão a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão empregadas apenas nas partes já determinadas e discursivas da vida, como uma claridade mais precisa e objetiva surgindo na extremidade de uma idéia.

Na batalha para fazer valer suas idéias, os artistas mostram sintomas que não são os da alienação, mas de transe: momento aflitivo, ato ou efeito arriscado, combate, luta, conjunto de significados que aparecem na estética e na poética – transas – do teatro na Bahia. Concluindo a narrativa, tomo de empréstimo a Fauzi Arap o final de *Pano de Boca*:

"Some o pano: ou sobe, ou baixa, ou não existe."

Epílogo

Seguindo a indicação, o epílogo consiste na recapitulação de pontos significativos da narrativa para a sua conclusão. No teatro, é o momento em que o autor, por interposta pessoa, dirige-se ao público para os agradecimentos, exortando-o a retirar do conteúdo as "mensagens" que a narrativa contém.

No primeiro momento, ressalto o esforço de não olhar a produção teatral na Bahia, durante a contracultura, de maneira excludente ou maniqueísta. Ainda que tenha posto em primeiro plano a criação que se dá no arco das propostas que se identificam com a vanguarda-experimentalista, vejo a produção teatral multifacetada e poliforma, portanto incluo uma variada gama de espetáculos, entre os quais aqueles que não se enquadram nessa estética. Trato de seguir a lição benjaminiana de salvar do esquecimento toda experiência humana. Ao pensar sobre essa experiência, levei em consideração os princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade que marcam os acontecimentos sociais e teatrais na transversalidade de seus intercâmbios.

As modalidades teatrais que aparecem no período estudado fincam os pés na rebeldia artística do começo do século XX. Ao mesmo tempo, figuram essa rebeldia à luz da postura revoltada, dominante nas décadas de sessenta e setenta no Brasil, plugadas nas insatisfações que se avolumam após a Segunda Guerra Mundial, quando os valores da racionalidade são postos em dúvida.

Levando em conta os dois campos por onde transitei – o teatro de vanguarda, experimental, e o teatro nacional-popular no que eles têm de aberturas e fechamentos – vejo-os como territórios indicativos do momento histórico e das características poliédricas visíveis na cena. Sob diversas formas, ao ser enfeixado nas nomenclaturas identificadoras, o teatro brasileiro dissemina-se em teatro tropicalista, teatro de vanguarda, teatro da crueldade, teatro de agressão, teatro experimental, te-ato, teatro de protesto, teatro político, teatro de resistência, teatro de militância, entre outros. Essas formas aparecem na cena em transe, assumindo ora o centro, ora a periferia da ribalta,

espraiando-se pela década afora e contaminando as décadas seguintes. Embora incorporada, diluída e transformada, suas influências no presente são notáveis na Bahia e nas demais regiões do país. Nesses lugares se encontram sujeitos envolvidos com o pensar-fazer teatral no campo artístico ou nas atividades de pesquisa e ensino, um campo alimentando o outro, já que as fronteiras, ainda que provoquem atritos, são necessárias para o desenvolvimento dos processos criativos e mostram a vitalidade de uma arte em permanente estado de morte anunciada.

O discurso da morte do teatro, que regeu a prática teatral nos anos sombrios, atingiu determinadas formas de teatralidade, questionando-as. Da mesma forma que as pôs como alvo de sua iconoclastia, não deixou atrás de si o terreno arrasado, nem o vazio. Resistindo às pressões da hegemonia governamental determinada a exterminar os inquietadores e suas ações para, em seguida, implantar seu projeto cultural, os sujeitos que teorizam e agem no sentido de suas poéticas invadem com determinação os palcos do país para estabelecer diálogo com os espectadores. Burguês e de classe média em sua maioria, esse público é sacudido, violentado e conscientizado pelas imagens e pelas exortações ao não comodismo. É também cativado pelos estímulos sensoriais lançados dos espaços teatrais, possibilitando laços comunicacionais no sentido da reflexão, da curtição, do rompimento de padrões comportamentais, tanto do ponto de vista da mecânica do espetáculo quanto dos costumes.

Ainda que possa receber a pecha de alienado ou distante da realidade objetiva, esse teatro não é afásico. Por não se restringir às normas de uma "cartilha" que se quer como padrão para os artistas, seu percurso por alegorias, alusões e metáforas, resultante das pressões externas, não pode ser analisado como menor e descartado. Se pensarmos que a alegoria é um elemento da arte, seu poder de trazer referências não pode ser minimizado. Os artistas do teatro souberam utilizar-se do elemento alegórico para enfrentar as pressões e a autocensura. Além disso, os encenadores lançam mão, dialeticamente, das alusões e do sentido metafórico como opção criativa, como estética. O reino das representações abstratas não está destituído de sentido; no seu interior se encontra também o pensamento crítico, que aparece nas idéias e nas encenações.

Nessa conclusão, não tomo o caminho do avaliador munido de um argumento fechado, visto que o real e o imaginário não se deixam apreender por um ponto de vista, apenas. Distante dos acontecimentos, mas bafejado pelo ar que lhes anima, vivendo as mudanças ocorridas nos planos político, social, econômico e artístico, nacional e internacional, sinto-me à vontade para olhar a produção teatral "desbundada" e "careta" sem o estigma da exclusão. Assim, afirmo que boa parte do que se produziu, tanto em um campo como no outro, alcançou o *status* de obra total, de obra bem-acabada. Não fora isso, é relevante apontar os processos no sentido da renovação das artes cênicas e de suas co-irmãs: as artes visuais, cinematográficas, musicais e literárias, no Brasil em transe. Esses processos nem sempre concludentes,

visto que muitos foram abortados pela ação da Censura, pela autofagia e pela inconsistência de suas proposições, deixaram rastros positivos, servindo de parâmetro para se olhar criticamente o teatro nas duas últimas décadas do século XX e nas primeiras do terceiro milênio.

É certo que, a partir de 1974 até a Abertura, a cena

> começa a assumir que, no contexto do momento nacional, nem o protesto político declarado, nem uma análise direta da realidade [...] nem as manifestações mais rebeldes e iconoclastas da vanguarda contracultural têm reais chances de ocupar os palcos". (MICHALSKI, 1989, p. 60)

Tal afirmativa não anula a produção teatral baiano-brasileira entre os anos de 1967 e 1974, tendo em vista suas proposições, os investimentos na pesquisa da linguagem, a apropriação de novos códigos, o caráter inovador das encenações, descritos ao longo dos atos de *Transas na Cena em Transe*.

No conjunto de obras comentadas aparecem aquelas que se mostram homogêneas e orgânicas, como *Uma Obra do Governo* (Dias Gomes – Álvaro Guimarães), *Stopem, Stopem!* (Diversos autores – João Augusto), *O Futuro Está nos Ovos* (Eugène Ionesco – Deolindo Checcucci), *Macbeth* (Shakespeare – Enrique Ariman) e *A Casa de Bernarda Alba.* (Federico García Lorca – José Possi Neto) Ao longo do tempo pesquisado, outras realizações assomam inoculadas pela inquietação criativa, ainda que apresentem fragilidade na estrutura, dado não considerado negativo, tendo em vista que colocam em movimento princípios cênicos que apontam para uma nova configuração do espetáculo, por exemplo, *Natal em Gotham City*, *Diário de um Louco*, *Shambala*, *Amar Amargo* e *Surra*. Ao lado desse agregado, há os trabalhos que resultam de uma atitude radicalmente *underground.* Nesse segmento, já não sabemos o que é espetáculo e o que é vida. O embaralhamento das proposições configura os dados circunstanciais em que se dá a conhecer a manifestação, fato que leva à efemeridade das ações dos grupos que pipocam aqui e ali para desaparecerem pouco depois.

Como parte das inovações e das preocupações artístico-pedagógicas, vejo a efervescente cena voltada para o teatro destinado à criança como positiva. No final da década de sessenta e começo da seguinte, investe-se na produção de espetáculos "infantis" concebidos com mestria e invenção pelos seus realizadores. Fazer teatro para crianças é também uma forma de resistência, sabiamente aproveitada pelos encenadores. Além disso, configura-se como um gênero propício para a pesquisa da linguagem, eliminando o mofo e o bom-mocismo que cerca o teatro destinado às crianças e adolescentes. Animado por essa efervescência, optei por destinar um lugar de destaque para as realizações desse gênero. Não fosse esse o motivo, aproveito para posicionar-me favoravelmente sobre a inclusão do teatro para criança nas

histórias do nosso teatro, não como um gênero apartado, mas como manifestação que envolve pesquisa e invenção nos campos do espetáculo: dramaturgia e encenação.

Afastando-me da visão que insiste ter havido silêncio e acomodamento do teatro, afirmo que a produção teatral baiana se deu em tempos sombrios e procurou dar conta deles. *Portanto, questiono o estado de "vazio cultural". Ao considerar inconsistente a afirmativa do "vazio", não nego os impasses na criação artístico-teatral. Ao aceitar o embaraço sofrido pelos encenadores, autores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e produtores, concluo pela vitalidade teatral, fenômeno em permanente invenção e reinvenção, o teatro vivo.* As mordaças não foram suficientes para banir do palco, palavras e imagens, não necessariamente nessa ordem. Tomando outro argumento de Michalski (1989, p. 8), afirmo que "é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história". Negar esse frutuoso momento é fazer valer o ponto de vista que vê a história somente como o registro da ação dos vencedores.

Em meio ao transe que o tempo histórico configura, o teatro baiano na cadência da contracultura é fruto de outra racionalidade, aquela que deseja negar os atos – aparentemente irracionais – construídos por outra lógica racional que é a do regime civil-militar e do sistema em sua totalidade. Nem todos os artistas comungam esse postulado, convictos de que a realidade deve ser tocada pelo teatro de maneira objetiva, derivando daí um pensamento ortodoxo e conseqüentemente um ato teatral acomodado aos códigos postos em dúvida entre 1967 e 1974. Esse fato provoca tensão e coloca uns e outros em terrenos antagônicos. Provoca também trânsitos, contaminação de uma estética pela outra. Rompe-se então o pensamento hegemônico com que se quer enquadrar o fazer artístico.

Evocar a realização dos encenadores baianos e dos que adotam a Bahia, temporariamente como *locus* de suas experimentações é iluminar os agenciamentos permitidos e, mais importante, conseguidos à força da resistência nem sempre heróica, nem sempre aguerrida, às vezes apaziguadora, mas não conformada. É certo que o teatro comercial pauta-se por esse viés acomodado, mas como em Salvador o terreno profissional é um areal movediço, as investidas do "teatrão" e do *divertissement* não se dão como nas praças onde o regime de produção possibilita tais gêneros e organiza os produtos em bases definidas pelo capital. A profissionalização se dá no campo do artístico, uma característica já apontada em *Abertura Para Outra Cena: o moderno teatro na Bahia* (LEÃO, 2006). E é no campo da criação, da poetização, que os artistas baianos vão demonstrar seu poder renovador, sua inquietação para ler as correntes estéticas que iluminam a cena em transe e falar do seu tempo. Pelas brechas que forçam, a "gente de teatro" faz passar o discurso da insatisfação, da perplexidade, da alegria, do desregramento, provocando emoção estética nos espectadores e veiculando "mensagens" poéticas que atingem as consciências.

As transas dos artistas na cena em transe vão possibilitar, posteriormente, o aparecimento de novos grupos no cenário baiano. Aproveitando a distensão lenta e gradual, o fim do AI-5, a Anistia, os sujeitos avançam no sentido de afirmarem-se como criadores e pesquisadores do teatro, seja ele emoldurado por uma estética ou por outra. Aproveito para exortar aqueles que desejarem pesquisar sobre o tema – Teatro na Bahia – a olharem com interesse para as atividades cênicas que se dão nos desdobramentos da década de setenta e nas seguintes. Esse trabalho permitirá uma avaliação do trabalho que se dá no momento em que iniciamos a fase de superação dos limites impostos ao teatro, ainda que as condições não sejam totalmente favoráveis à criação.

Longe da visão maniqueísta, o fato é que os artistas enveredam por outras trilhas que não aquela ditada pela normatização proposta pelo populismo anterior ao golpe civil-militar. Esse novo veio, acusado de alienado e alienador, não o é, já que sua ação poética torna-se política na medida em que propõe novos desafios desorganizadores das estruturas organizadas pela premissa da ordem e do progresso, sejam elas de esquerda ou de direita, questões discutidas por Edélcio Mostaço (1982). Apropriando-me delas, *afirmo que o teatro no palco da contracultura é configurado como transe e não como silêncio, ignorância e acomodação. Nesse momento aflitivo constituem-se atos arriscados, combates, lutas em favor da imaginação utópica frente à distopia*. A cena em transe refere-se a esse conjunto de significados que aparecem na estética e na poética dos encenadores que animam as ribaltas do teatro baiano à procura de novos referenciais. As transas instalam-se como transgressão ao *status quo* no teatro e no societal, manifestando-se como pontos de luz nos tempos sombrios.

Se as transgressões cênicas geradas pelos artistas já não causam estupor e não desencadeiam tantas atitudes reativas, a culpa não está no envelhecimento de suas idéias, mas na defensiva do sistema que incorpora o que o contesta e incomoda. Da mesma forma que o nu, o palavrão, o escabroso, as perversões sexuais, o sagrado, o lirismo exacerbado, a desconstrução dos dogmas, a exposição visceral do ator em cena, as formas teatrais não-ortodoxas, a exacerbação da subjetividade já não chocam, assim também as opções sexuais diversas, a moda unissex, a vida alternativa, as religiões heterodoxas, a preocupação com o meio ambiente, entre outros padrões comportamentais – conquistas da contracultura – cooptados não escandalizam. Com isso não afirmo que o progresso tenha nos levado ao paraíso. Os ataques conservadores no mundo globalizado, sustentado pela economia mercantil, manifestam-se acirradamente contra a erupção de elementos que prefiguram o princípio de prazer, a utopia, o reencantamento do mundo, o desejo de uma humanidade reconciliada, o que pode nos levar ao estado de melancolia, fruto da destruição dos valores ainda plenos de vitalidade. A cada instante somos assombrados por atitudes repressoras advindas das instituições públicas e privadas, arvorando-se no direito de impor limites aos artistas. De maneira mais agressiva os patrocinadores atuam na conforma-

ção da cena a uma determinada visão de teatro: o megaevento para ser vendido. Essa feição que aparece na cena pós-contracultura leva-me a pensar sobre o que diz Fauzi Arap (apud GARCIA, 2002, p. 34): "[o] que prevalece hoje em dia desvia a gente de uma potencialidade que o palco tem, de uma religiosidade que o palco tem, de uma auto-investigação [...]".

Os atos censórios não são descartados do panorama nacional. Se o teatro posto em cena na Bahia após a redemocratização perde sua potência, é que a criação artística passa a ser regulada pelas regras do mercado. A censura exercida nos "anos de chumbo" traveste-se de censura econômica. As leis de mercado, os patrocínios privados e públicos cumprem o papel regulador na conformação de artistas e público a um modelo que exclui a invenção, a experimentação, a pesquisa, sobretudo a transgressão, no campo expressivo. A lógica do sucesso cria um círculo vicioso e direciona o fazer teatral para um determinado viés. Para não cair no radicalismo das afirmações generalizadoras, é certo que a cena continua mostrando seus reptos, seus experimentos. O teatro não está a salvo do processo de acomodamento nem ontem, nem hoje. No entanto, ao atentar para a produção baiana e nacional no período posto em relevo, salta aos olhos a complexidade da renovação, ainda que tropeços aconteçam.

O teatro na Bahia no palco da contracultura joga com as contradições do seu tempo e está determinado a acolher o debate sobre as questões que se apresentam então como insolúveis. Diante do processo repressivo que aumenta desde o AI-5, as possibilidades de pensamento e de criação são exercidas nas brechas criadas, nas aberturas que a inquietação do artista prefigura como condição para sua própria existência. O teatro vai expressar esse estado latente de revolta por que a contracultura clama: a renovação do societal.

No interior do fenômeno teatral, o pensar-fazer dirige-se no sentido de criar condições para o exercício de uma "arte nova", articulação de um discurso por vezes desorganizado e desviante dos parâmetros "clássicos", que o olhar enviesado tipifica como irracional. Tal atitude revela os antagonismos no interior da classe artística e contamina a leitura da produção teatral contracultural, conduzindo-a para um não lugar. Colocando-me noutro patamar, leio o que se fez no período como manifestações articuladas por coordenadas – apresentadas ao longo do trabalho – inovadoras, que se ampliam à medida que olhamos os recalcamentos e a diluição da cena presente. Vejo na postura dos artistas a vitalidade romântica revolucionária que os leva aos comportamentos desviantes, tanto na cena quanto na vida. Nessa reminiscência, cuido para não diminuir os seus reptos frente às atitudes que o liberalismo e os avanços tecnológicos determinam.

Da cena em transe emergem outras aspirações, outros projetos. Eles são diametralmente opostos aos projetos do início da década de sessenta, centrados em uma arte política, cujo foco é o coletivo, o popular, no sentido da conscientização das massas. Nesse teatro, as características ideológicas saltam sobre o estético para devorá-lo em função de seu propósito: a leitura

objetiva da realidade. A função crítica desse teatro é exibir de forma ideal seus temas e fazê-los chegar ao espectador de forma clara. A sua meta é a apreensão positiva do real.

O teatro que se faz no interior do projeto contracultural trilha a via libertária por outro código. Sua delineação considera que, para ser transformado, o social necessita de sujeitos transformados. Intenta o princípio de que, para ser revolucionária, a arte deve conter elementos inovadores na sua construção formal. O que se desloca nos trânsitos do fazer teatral na contracultura é a prefiguração de uma ação libertadora fora dos modelos conservadores de fazer política e de fazer teatro. Em meio ao cerceamento da criatividade e da expressão, verifica-se a abundância de propostas martelando o jogo de novos valores, conteúdos e maneiras de colocá-los em cena. O teatro "irracionalista", "romântico", "desbundado", "místico", "do barato" – vocábulos que se transformam em rótulos pelos seus opositores – contribui para que se faça uma revolução em termos de linguagem. Isso é demonstrado na insubmissão aos códigos pré-estabelecidos, corroborando para que a organização dos elementos textuais do espetáculo se faça sob outra ótica. O espírito que anima muitas das encenações analisadas em *Transas na Cena em Transe* reveste-se de aspectos contrários à estética teatral centrada na lógica cartesiana do discurso cênico submisso à palavra, que se quer como única forma de viabilizar a "mensagem".

Até a decretação do AI-5, os artistas baianos comungam com seus pares da região teatralmente hegemônica do país: Rio – São Paulo. Articulam em seus trabalhos os elementos contidos nas propostas de Antonin Artaud – a crueldade – e também no ideário de Bertolt Brecht – o jogo dialético entre ficção e realidade. Bebem em Grotowski para expor seu ascetismo profano, desnudando-se a encenação dos artificialismos para expor o âmago do ator diante do outro. Tais procedimentos são tomados para fazer explodir o palco-espaço-discurso, por vezes rompendo os limites da segurança, tanto para o intérprete quanto para o público, no caso artaudiano, ou para levar o espectador a usar da sua capacidade intelectiva para apreender o que se passa no palco como uma realidade construída esteticamente.

Instaurado o terror pós-AI-5, o experimentalismo breca sua ação violenta e volta-se para a ritualização do teatro, elevando-se potencialmente os aspectos mágicos, sensoriais e líricos. O ato teatral, para quem o faz e para quem o vê, torna-se também terapêutico; é uma forma de escapar da opressão. Os espetáculos são construídos coletivamente; a improvisação renova o papel do ator e faz do encenador um colaborador, ainda que a responsabilidade pela concepção cênica seja sua.

Aponto para o fato de que essas idéias que medram no período são frutos de redes transculturais absorvidas, transformadas e revitalizadas. Dessa ação surgem espetáculos arejados por um frescor e uma inquietação que encontram eco nas platéias, ainda que a reatividade às experimentações seja presente e crescente.

O palco quer alijar a linguagem realista, desconstruindo-a. Nesse processo de afastamento do real e do possível, a cena organiza-se e legitima-se como espaço de criação cujos princípios remontam a Appia, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski, Brecht, Brook, Beck, articulados nas suas convergências e nas suas oposições. A transculturação desses elementos para os trópicos revela a singularidade e a identidade do nosso teatro; dialeticamente faz ressaltar "traços ou potencialidades insuspeitados antes do intercâmbio" (IANNI, 2000, p. 77) entre mundos e revela também a absorção antropofágica dos procedimentos teatrais. Do ponto de vista negativo também se dá a incorporação das idéias teatrais transculturadas, quando estas aparecem na cena em leituras superficiais, equivocadas, que resultam na "geléia geral". Os espetáculos que traduzem essa postura "macaqueada" não resistem nem ao tempo de sua existência nem como exemplo para os pósteros; perdem-se na inconsistência das propostas.

A potência do teatro nos tempos sombrios em que se configura a cena em transe está nos elementos subversivos em constante mutação, indicativa de sua vitalidade, ainda que fragmentária, ambígua, mas sempre inquietante na sua *re-volição*, nos termos de José Celso Martinez Corrêa, vulto referencial para alguns dos encenadores que transitam na cena em transe. Constata-se durante o período uma intensa inquietação criativa mesclada de euforia e verve, contraponto ao enérgico autoritarismo que permeia a cena cotidiana.

No tocante à dramaturgia, a produção é baixa. Embora não tenha me detido em analisá-la, concluo que a escrita para o palco está aquém das necessidades que o espaço reclama. A dramaturgia é rarefeita e o que vai para a cena não se mostra como obra bem-acabada. A carpintaria revela-se frágil. Sabemos dos fatores externos que determinam o acanhamento dos autores: censura, autocensura, pouco incentivo para a colocação dos textos no palco e publicação inexistente marcam a vida dos que se aventuram a escrever literatura dramática. Constato, todavia, o ímpeto com que se lançam os encenadores para dar conta de roteiros próprios a serem trabalhados pelos atores na criação coletiva, marca do período.

Se não há um movimento no sentido de uma dramaturgia local consistente, existem tentativas de se levar à cena os textos produzidos em Salvador no período, como os premiados pelo concurso promovido pelo Departamento de Cultura e pela Fundação Teatro Castro Alves. No entanto, não é possível remetê-los ao contexto da "Nova Dramaturgia"[132], que trouxe para o palco a produção de José Vicente, Leilah Assunção, Antonio Bivar, Isabel Câmara, entre outros. Seus textos formam um conjunto significativo e tornam-se marcos dramatúrgicos.

[132] Terminologia utilizada pelo crítico e historiador do teatro brasileiro Sábato Magaldi, em artigo publicado em agosto de 1969, no qual analisa os aspectos inovadores contidos nas peças de um grupo de autores que surgem com uma proposta dramatúrgica diferente, por exemplo, das propostas colocadas em prática pelo Seminário de Dramaturgia do Arena e pelos autores anteriores: Dias Gomes, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, entre outros. Para aprofundar o assunto, indico: Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) e Décio de Almeida Prado (1996).

Esses autores jogam luzes sobre temas e personagens sob uma urdidura formalmente desvinculada do programa preconizado pelo Seminário de Dramaturgia, do Teatro de Arena, e pela dramaturgia do Grupo Opinião, na visada da mobilização. Como essa dramaturgia toma o povo como ponto de partida, premissa que rege os passos, por exemplo, de João Augusto, pode-se dizer que a dramaturgia que se faz na Bahia tende para essa corrente.

Para que as peças dos autores baianos não fiquem relegadas ao superficial das afirmações que faço e ao esquecimento, é necessário que se façam estudos apurados para uma avaliação crítica consistente.

O repertório teatral de cunho universal levado ao palco no período enfocado por este trabalho pauta-se pelo ecletismo derivado das intenções de cada encenador, das circunstâncias da produção e da própria situação histórica. Desse caldo eclético – textos nacionais e internacionais – surgem leituras cênicas que cobrem um arco que vai do teatro conformado ao realismo até as experimentações cênicas que polarizam elementos variados e rompem com uma gramática que a tradição consagrou. Em muitas das encenações mencionadas ao longo dos atos, patenteia-se a relação com o texto como um universo possível de ser "mexido" conforme os propósitos do encenador. Essa postura diante do material escrito possibilita leituras singulares e transgressoras.

Constata-se a presença em cena da colagem de textos, dos roteiros que se encorpam pela improvisação, resultando em escrita dramatúrgica às vezes frágil. As encenações se encarregam da ritualização intensificadora das sensações e dos sentidos, rebaixando o lugar da palavra no ato teatral. Nessa via, as transas cênicas propõem o rompimento da contemplação para fazer do espectador sujeito da ação e do intérprete um oficiante em interação concreta com o fiel. A cena explicita sua ludicidade, indo de encontro aos princípios que regem a ação dramática como objeto a ser apreciado como representação. Muitas das encenações descritas no decorrer dos seis atos estão assentadas na premissa de atingir o espectador por vias esteticamente próximas da vida. Em outras palavras, a representação torna-se vida. Suas propostas enfatizam a capacidade criadora como mola necessária para que se dê a transformação dos sujeitos e, conseqüentemente, do real. Em outras palavras, as forças contidas no imaginário não são descartadas, configuram-se como elementos para a mudança. O estético é necessidade vital.

Essa tendência ajusta-se ao discurso da "morte do teatro", prenunciando não seu desaparecimento, mas seu revigoramento, a transformação como manifestação cultural. Para clareza de entendimento, essa morte refere-se ao "teatro burguês" ou ao teatro regido pelos princípios de agitação e propaganda, que passam a ser questionados. O primeiro por responder apenas ao universo de uma elite disposta à distração. O segundo pela constatação de que suas formas de comunicação não atingem os objetivos de conscientização das massas e também pela repressão sofrida das forças mantenedoras da ordem e da segurança.

A literatura dramática destinada à criança encontra seus autores ao longo dos anos pesquisados, inclusive com muitos intérpretes dedicando-se ao ofício de dramaturgo. Textos de qualidade são elaborados com a intenção de atualizar o gênero. Essa vontade possibilita a criação de peças cuja vitalidade e a quebra de regras são a tônica, entretanto alguns achados tornam-se fórmulas que logo se desgastam, lançando o teatro para crianças na superficialidade ou na feitura de superproduções que apostam no efeito cênico, conformando seu conteúdo ao grandioso. Equívocos são cometidos e aparecem nas diluições formais e na superficialidade com que os temas são tratados. Mas, desde o final da década de sessenta, intensificando-se no início da seguinte, vê-se o fortalecimento da atividade como um bem simbólico. O teatro para criança se apresenta como um espaço para a investigação, para novas proposições e, sobretudo, como uma *saída* para a inação determinada pelas barreiras censórias ao teatro adulto. Vale ressaltar que a atividade não fica à margem da ação dos censores, visto que os espetáculos foram submetidos às mesmas regras e sanções que o teatro destinado a adultos. Essa retomada do teatro para crianças e jovens – sua dramaturgia e encenação – é constatada no teatro baiano da mesma forma que em outras regiões do país.

Lutando para firmar-se como empreendimento artístico, *desejo manifesto no acabamento formal das encenações relevantes levadas à cena,* o teatro baiano, no espaço de tempo estudado, não dá conta de sua profissionalização. Ainda que tenha colocado em movimento um plano, o Piloto, de viés cooperativista, que, ao naufragar, deixou tensões entre os artistas, tal feito possibilitou o surgimento da primeira associação de classe e prenunciou uma ação sob os auspícios do sindicato de artistas e técnicos. A indefinição das relações de produção torna a atividade teatral resultado da expressão de um ideal comunitário: o agrupamento de sujeitos movidos pela assertiva de estar no palco e exercer sua arte. Nesse contexto, os artistas estão à margem do sistema, mesmo que no interior dele.

Fruto de uma ação romântica, impregnada de elementos constitutivos do romantismo, o teatro na cena em transe exacerba seus topos. O fazer-pensar teatro retoma para si a paixão, o visceral, o escândalo, as metáforas, o rompimento das convenções e das amarras sociais, a liberdade formal, entusiasmando os jovens, revolucionariamente. (PRADO, 1993; RIDENTI, 2000) O teatro banhado de contracultura reaviva esses motivos e religa-se a um movimento estético que não renega os sentimentos nem os instintos que a razão controla e apazigua. Ao ser policiado, enclausura sua ação insubmissa e transformadora, jogando-a no vazio. Revela-se então uma postura unidimensional, que não quer ver a profunda liberação que assoma a cena desde 1968 e contamina o social e o cultural, dionisiacamente.

O teatro que se faz ao longo do tempo estudado move-se em um território bafejado por uma atmosfera artisticamente revolucionária, desencadeada no final dos anos sessenta, e expõe sua capilaridade criativa para além desse território. Os artistas enfatizam o poder criador do humano, que não deve ser

subjugado pela massificação tecnológica e midiática frutos de uma visão que glorifica o progresso sem considerar o que ele tem de catastrófico. Tal postura provoca choques e fissuras entre a "gente de teatro". O conflito produz resultados cênicos heterogêneos e artisticamente apreciados como obras revigorantes e revigoradoras do fazer teatral. Contudo, não me refiro apenas ao que sobressai em termos de excelência cênica prefiguradora pelos novos elementos no interior da linguagem teatral. Há produções que, sob o signo da invenção, apresentam-se gramaticalmente frágeis; fator que coloca o teatro experimental sob a ação suspeitosa e reativa de parcelas do público e também de alguns artistas. Mas uns e outros sabem reconhecer quando a obra teatral se configura como objeto artístico articulador dos elementos textuais que a sustentam, mesmo quando não se sente confortável diante da provocação emanada do espetáculo. O público não deixa de conferir as transgressões contidas em, *Stopem, Stopem!*, *Uma Obra do Governo*, *O Futuro Está nos Ovos*, *Macbeth*, *Rito do Amor Amargo*, *Medéia*, *Electra*, *A Casa de Bernarda Alba*, *Tito Andrônico*, categorizados como espetáculos que se configuram como marcos de invenção cênica, de soluções expressivas inovadoras, que recorrem aos pilares das teorias teatrais em voga: a brechtiana, a artaudiana, a grotowiskiana. Esses espetáculos, entre outros, mostram vitalidade, marcam distância da banalidade, inquietam, apontam novas direções e propõem um novo sujeito: um espectador que revê a si mesmo, ao se confrontar com as emanações que o espaço cênico presentifica. Nas palavras de Marx, citado por Oduvaldo Vianna Filho (1983, p. 170), "a obra de arte cria o objeto para o sujeito e tem de criar o sujeito para o objeto". Tais manifestações remetem à "promessa messiânica da salvação e da felicidade" contidas nas reflexões benjaminianas, agregadas ao horizonte do trabalho, para compreender o que há de surpreendentemente inovador nas escrituras dos encenadores que povoam os palcos de Salvador no tempo da contracultura.

Essa reflexão não considera o teatro tipificado como *digestivo*, determinado pelas leis comerciais e construído sob códigos que revelam somente o apuro técnico. Ainda que tenham sido registrados na narrativa, esses espetáculos obedecem aos cânones conhecidos, trabalham sob o desgastado e são *servidos para a distração* do espectador, *sem que lhe despertem a consciência crítica*, palavras que ecoam da teoria e da prática brechtiana[133]. Todavia, sua

[133] Nos estudos em questão, o autor expõe de forma educativa o seu pensar-fazer sobre o teatro. Aponta a função social do teatro, ou pelo menos *do seu teatro*, dirigido à razão e não ao sentimento, elemento que leva o espectador a se identificar com a cena sem refletir criticamente sobre ela. Opondo a forma épica à forma dramática, Brecht não descarta do seu teatro o conceito de diversão, afastando-o, no entanto, dos limites da distração contidos no teatro que vê como digestivo. Embora tenha inserido a observação, relacionando-a ao teatro comercial, esclareço: o dramaturgo alemão amplia o arco de sua reflexão, indicando outras modalidades teatrais como digestivas. Ao estabelecer os parâmetros do teatro épico, Brecht elastece o enquadramento e vê como digestivas as formas teatrais que não educam divertindo. Para o autor alemão, não existe oposição entre "aprender e divertir-se". E diz mais: "Não fora esta possibilidade de uma aprendizagem divertida, e o teatro, em que pese toda a sua estrutura, não seria capaz de ensinar". (BRECHT, 1987, p. 50)

manutenção na cena em transe é prova da heterogenia – alternância de gerações – e da heterogeneidade da prática teatral soteropolitana e, numa dimensão maior, daquela que se faz no eixo Rio – São Paulo.

Diante da concepção multiface da cena teatral baiana, mostrada em imagens cênicas, é imprescindível que este epílogo dê conta das atrizes e dos atores que sobre o palco se encarregam de corporificar, de expressar a criação dos encenadores e, conseqüentemente, expõem sua veia de intérpretes. Formados pela Escola de Teatro ou pela prática fora da academia, esses artistas revelam, obviamente, sua linhagem de aprendizado e suas opções. Da mesma maneira como se apresentam os encenadores com seus matizes, os intérpretes aparecem em cena sob as mais variadas colorações: stanislavskianos, brechtianos, grotowskianos, o que implica também enquadrá-los, conforme o jargão da época, uns como "caretas", outros como "desbundados", ou, conforme Armando Sérgio da Silva (1981, p. 179), "os intelectuais em oposição aos marginais", os que optam pela superexposição *versus* os que trabalham sobre a contenção, escudados pela personagem. Há os que se mantém aferrados aos princípios da técnica e os que fazem da técnica um meio sem se deixarem conduzir por ela. As variadas filiações encaminham os processos criativos dos intérpretes, impulsionados, como disse anteriormente, pela formação ou pela falta dela. Tal fator gera tensões e conflitos, já que defendem seus princípios, polarizando o campo de atuação.

Sem petrificá-los, observo que os artistas na cena em transe enfrentam o problema do engajamento em dois campos. No primeiro, as ações destinam-se a revolucionar o social visto em seus elementos. Em outras palavras, o que pretendem não é a transformação da sociedade pensada como abstração; desejam revolucionar cada um dos elementos da totalidade. Essa postura conduz os artistas para as veredas da pesquisa cênica, para a experimentação que a vanguarda reclama, já que não colocam um limite para seu trabalho.

Noutro campo lutam aqueles que pregam superação da infra-estrutura para a seguir atingir a superestrutura. Modificadas as relações de produção, atinge-se a totalidade.

Em torno dos dois segmentos gravitam os que fazem teatro sem levar em conta a sua função social. Distraem-se, distraindo o público que vê o teatro apenas como lazer, diminuindo-lhe sua ação cultural.

Entre 1967 e 1974, o teatro baiano transita debaixo da repressão explicitada pela força da proibição governamental e da submissão ao projeto cultural estatal, que atrela os incentivos à aceitação por parte do artista das políticas propostas. Mas, como afirma Aninha Franco (1994, p. 199), "a transgressão nunca deixou de fustigar a repressão, ainda que na medida do possível, a cidade do Salvador sofreu milhares de mudanças comportamentais nos anos 70". Assim o teatro mostra-se também tomado por essa força potencial que o faz resistir e se opor. Ainda que criticado e ridicularizado por suas violentas imagens e ações, pelo experimentalismo, por suas alegorias,

ritualismo, magia e ênfase nas sensações e sentidos, o teatro que se constrói durante o período é fértil; apreende o real, fazendo-o aparecer em cena como representação ou como rompimento desse código, tal a exacerbação com que os atores se lançam sobre as personagens para expor as suas entranhas de intérprete e com que os encenadores expõem a sua compreensão do estético em sua essencialidade.

Esse caudal de idéias, acontecimentos e dados ancoram-se na inquietação das décadas anteriores, quando se dá a recusa ao modelo político do pós-guerra. O palco não fica insensível ao desejo de mudança. Motivada por esse açodamento, e diante da realidade que se apresenta no societal, a vanguarda toma dois caminhos: a via do político e a via do estético. Contudo, devem-se ler tais posicionamentos sem a lente fragmentária que apequena a reflexão sobre a realidade teatral baiana e a brasileira no momento em que se embaralham sujeitos e idéias sobre o que é teatro e qual sua função social.

A argumentação que rege a narrativa de *Transas na Cena em Transe* indica que o teatro respondeu com suas transas, resistindo ao pensamento conservador nas colorações vigentes à época. No embate entre as forças progressistas e conservadoras, o teatro assume a vanguarda como manifestação que incorpora o experimentalismo, dialogando com a cena internacional, mas não deixa de preocupar-se com as questões relativas ao contexto em que se insere: uma arte nacional comprometida com seu tempo. É certo que as tensões provocadas no interior das correntes estético-políticas produzem críticas contundentes, fraturando um todo que se quer homogêneo para enfrentar o estado de exceção. Essa pretensa homogeneidade mostra-se frágil diante do terreno minado pelo arbítrio. No momento em que se configuram as linhas de ação divergentes, os campos entram em choque, acusando-se mutuamente. Mas a ação teatral na linha da experimentação formal não deve ser apontada como situacionista, defensora do sistema, submetida aos ditames da indústria cultural. Seu pensar-fazer inscreve-se como contestação durante a cena em transe, e os desdobramentos para além dela são provas de sua força, vitalidade, virulência e resistência, ainda que tenha provocado aporias.

O estreito conceito de vanguarda, rotulada de formalista, alienada, subserviente às influências internacionais, atrelada ao mercado, não procede, ainda que essas categorias apareçam no seu mapeamento na cena baiana. Alimentar essa visão é manter potência vanguardista na sombra. Olhá-la na distância, ainda que próxima, não impede que a vejamos descolada da postura do "isso ou aquilo", motriz de um pensar dualista que condena o experimentalismo, alimento da arte, ao terreno da prática reacionária. A cena teatral baiano-brasileira é fortemente marcada por atos cênicos que rompem com essa leitura reducionista. A função transformadora da arte não está atrelada apenas ao poder *esclarecedor* da consciência chamada para a ação. Os conteúdos *mágicos* contidos na sua origem não podem ser descartados, alerta Ernest Fischer (1987, p. 20). O discurso cênico no tempo da contracultura

é escrito sob estes princípios – *esclarecimento* e *magia* – intercambiáveis. Essa negociação produz furor e beleza, a despeito das normas que a razão instrumental instaura, mantendo-os em terrenos distantes.

Esse choque dar-se-á no interior da modernidade, com as vanguardas propondo o rompimento com os códigos instaurados a partir do realismo-naturalismo. Nos anos sessenta, impulsionados pela liberação social e cultural, os artistas contestam esse modelo em busca de novos temas e formas para serem colocados em cena. Ainda que reprimidos, pela direita e por segmentos da esquerda, os desafios inventivos aportam nos anos setenta para, em seguida, declinarem. Tal decaimento não significa recusa e morte. Por um bom tempo, tais reptos ecoarão no trabalho dos artistas que fustigarão a cena baiana, retirando-a da acomodação acenada pela sociedade consumista e culturalmente massificada.

No processo de reinvenção do teatro, atitude que não é privilégio apenas da contracultura, colocam-se em movimento questões que estão na própria origem do fenômeno. Sua renovação se dá a cada instante, no aqui e agora, "sobre as tábuas de um palco", quando os elementos constitutivos do espetáculo são tomados em suas nuances e não de maneira estratificada, como discute Gerd Bornheim. (1983, p. 76) Passado e presente intercambiam-se dialeticamente.

Portanto, *não há silêncio nem vazio na cena em transe*. Para os que insistem em vê-la *inativa*, alienada e alienante, contraponho: esse silêncio "é o silêncio que precede a ação, a ação libertadora" (MARCUSE apud MIRALLES, 1979, p. 80) presente em seu horizonte, no seu ocaso e nos lampejos iluminadores que reverberam ainda sobre o palco em suas proposições transformadoras da linguagem teatral e da vida social. Na atuação dos sujeitos estão inscritas as marcas da permanência de códigos que não se congelam, visto que a contracultura traz em si os elementos flexibilidade, mutação e ambigüidade. Ao concluir essa narrativa, de modo benjaminiano, afirmo que o passado não se encerra em uma única e definitiva interpretação. Sua construção está sedimentada na compreensão de que seus conteúdos latentes abrem-se em múltiplos sentidos. Os artistas que transitam pela cena em transe mostram-se inconformados e rebeldes, *criam as condições necessárias para o enfrentamento* das distorções produzidas no estado de exceção advertido pelo pensador judeu-alemão. Tal postura configura-se como uma saída "pelas brechas", como oposição às forças obscurantistas que se mostram no momento que vivem, em seu eterno retorno, criando fantasmagorias.

Cabe aos homens e mulheres da atualidade escavar as ruínas, juntar os despojos, os trapos e os detritos que se amontoam, para fazer luzir no instante do perigo aquilo que lhes foi deixado como legado. Nessa perspectiva, os artistas seguirão despertando centelhas de esperança para fazer do teatro uma *experiência* distante do acomodamento e do bom-mocismo que insistem em invadir o palco da pós-modernidade. Se todas as esferas da vida estão agarradas pelo mercado, pelos ditames tecnológicos e pela insistente noção

de progresso como perfectibilidade, o ideário contracultural oferece aos artistas os caminhos em direção à rebeldia, afastando-os do "inferno da repetição". *Transas na Cena em Transe* rememora a *experiência* insubordinada dos sujeitos que canalizaram as energias da embriaguez dionisíaca para a revolução – ou Re-Volição – sem descurar de sua "preparação metódica e disciplinada", ainda que debochada, iconoclasta, agressiva, delirante, mas sempre apontando para a expansão da consciência humana, para a desestruturação dos sistemas de poder totalitário de direita ou de esquerda, para a solidariedade aos marginalizados. Prefigura com seus reptos a imagem harmônica entre homem e natureza. Longe de romantizá-la, essa diferença ainda nos anima a perseguir, de maneira crítica, compreensiva e construtiva, a dimensão subjetiva da obra de arte, no caso a teatral, afastando-a do princípio da causalidade, distanciando-a dos programas de estetização da política, mas afirmando seus significados e suas conseqüências transformadoras para o humano.

Olhar o teatro produzido na Bahia no tempo da contracultura, principalmente aquele que não se conforma ao sempre-igual, é iluminar profanamente sua singularidade nas dobras do presente. Os fragmentos que luzem nessa constelação revelam em sua autonomia as veredas para o inconformismo e para o permanente estado de mudança.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983.

______. **Literatura infantil:** gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1989.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como massificação das massas. In: ______. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA JR. Armando Ferreira de. **Contracultura ontem e hoje**. Salvador, abr. 1996. Disponível em: <http.www.terravista.pt/Enseada/1965/index.html.> Acesso em: 8 jun. 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia:** anos 60, anos 2000. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

ARAP, Fauzi. **Maré nostrum:** sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.

______. **Pano de boca:** um conserto de theatro. São Paulo: Reprografado, [2007].

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

______. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **______. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994a. v. 1.

______. Experiência e pobreza. In: ______. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. v. 1.

______. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: ______. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994c. v. 1.

______. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984d.

______. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

_______. Sobre o conceito de História. In: ______. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994e. v. 1.

______. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência e européia. In: ______. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994f. v. 1.

BERNADET, Jean-Claude. Cinema marginal? **Folha de S. Paulo,** p. 8, 10 jun. 2001. Caderno Mais!

BOLZ, Nobert W. Filosofia da história em Walter Benjamin. **Revista da USP**, n. 15, set./nov., 1992. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/n15/fbolztexto.html. Acesso em: 21 jul. 2004.

BORNHEIM, Gerd A. **Teatro:** a cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAIS, Adauto (Org). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

______. Vida de Galileu. In: _____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 6

BRITO, Jommard Muniz. Do irracionalismo conseqüente ou do pega pra rasgar. **A Tarde**, p. 3, 28 set. 1968. Suplemento – Literatura e Arte.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. Rio de Janeiro: DP&A , 2000.

CRUZ, Osmar Rodrigues; CRUZ, Eugênia Rodrigues. **Osmar Rodrigues Cruz**: uma vida no teatro. São Paulo: Hucitec, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Senac, 2003.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço Nacional de Teatro, n. 26, 1982.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **A política da loucura:** a antipsiquiatria. Campinas, SP: Papirus, 1987.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Ateliê, 2000.

FEITOSA, Ana Paula. **Perceptíveis remendos imperceptíveis:** a crítica teatral na Bahia história em trinta anos de memória. 2005. 286 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza (Org.). **Uma atriz Cacilda Becker.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68**. São Paulo: Ensaio, 1988.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa:** século XX. Salvado: FACEB, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

______. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: imago, 1997.

______. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

GALVÃO. Walnice Nogueira. Musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil. **Folha de S. Paulo**, p. 8, 27 mar. 2002. Caderno Mais!

GARBER, Klaus. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? **Revista USP**, n. 15, set./nov. 1992. Disponível em: http//www.usp.br/revistausp/n15/fbolztexto.html. Acesso em: 21 jul. 2004.

GARCIA, Silvana. **O teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

______. **As trombetas de Jericó:** teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

______. (Org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: Senac, 2002.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

______. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

______.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de.; VENTURA, Zuenir. Cultura em trânsito da represão à abertura. Rio se janeiro: Aeroplano, 2000.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GIANOTTI, José Arthur. Regras de vida e morte. **Folha de S. Paulo**, p. 5-9, 7 mar. 1999. Mais!,

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos:** do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem:** cpc, vanguarda e desbunde – 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

______. ; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HORKHEIMER. Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2002.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinicius. Soneto de Separação. Intérprete: Elis Regina e Tom Jobim. In: **ELIS E TOM**. São Paulo: Philips, p1988. 1 CD (ca. 34 min). Faixa 12. Remasterização digital.

KEHL, Maria Rita. Um jogo macabro. **Folha de S. Paulo**, p. 5-9, 7 mar. 1999. Mais!,

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin:** o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.

LEÃO, Raimundo Matos. **Abertura para outra cena:** o moderno teatro na Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2006.

______. **Acrelírico**. Salvador: EGBA, 2005.

LÊ-QUÉAU, Pierre. **O ritmo e os efeitos da narrativa**. Salvador: GIPE-CIT, Escolas de Teatro e Dança – UFBA, 2000. Palestra transcrita e reprografada.

LEVI, Clovis. **Teatro brasileiro:** um panorama do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massas**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979 – 1980. v. 7.

LÖWY. Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio:** uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

MACALÉ, J. ; SALOMÃO. W.; COSTA. Vapor Barato. Intérprete: Gal Costa. In: **Gal a Todo Vapor**. Polygram Brasil, p.1971. 1 CD. Faixa 9. Remasterizado em digital.

MACHADO, Álvaro. **Teatro Popular do Sesi:** 40 Anos. São Paulo: Sesi, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

______. **A morte organizada**. São Paulo: Global, 1978.

______. A reversão da história. In: AXT, Günter; SCHULLER, Fernando (Org). **4 x Brasil:** itinerários da cultura brasileira. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003

______. **A sombra de Dioniso**. São Paulo: Zouk, 2005.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

______. Para a crítica ao hedonismo. In: _______. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 161-199.

MARTINS, Luciano. **A geração AI-5:** ensaios de opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. v. 11.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATOS, Olgária. O storyteller e o flâneur: Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: MORAES, E. J.; BIGNOTTO, N. (Org.). **Hannah Arendt:** diálogos, reflexões, memórias. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses:** um estudo sobre a catarse na comédia. 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin:** ensaio crítico sobre a escola de neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado.** Rio de Janeiro: Avenir, 1989.

______. **O teatro sob pressão:** uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MIRALLES, Alberto. **Novos rumos do teatro**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

MORAES, Frederico. **Artes plásticas:** a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAES, E. J.; BIGNOTTO, N. (Org.). **Hannah Arendt:** diálogos, reflexões, memórias. Belo Horizonte: UFMG, 2001

MOSTAÇO, Edélcio. Intermezzo: Pano de boca e um grito parado no ar, confrontos e cotejos em época de crise. In: ______. **Teatro e política:** arena, oficina e opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982a, p. 153-162.

______. **Teatro e política:** arena, oficina e opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982b.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**: 1933-1974. São Paulo: Ática, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. In: _______. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 227-265.

ORTIZ, Fernando. **Do fenômeno social da "transculturação" e sua importância em Cuba.** Trad. Lívia Reis. In: ANTOLOGIA DE TEXTOS FUNDADORES DO COMPARATISMO LITERÁRIO INTERAMERICANO. Porto Alegre: UFRGS/ABECAN, 2001. [CD ROM]. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>. Acesso em: 17 out. 2004.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano:Senac Rio, 2005. p. 260-289.

PÁDUA, Elisabete Matallo M. de. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. Campinas: Papirus, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

______. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: ______. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

______. **Teatro em progresso**: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Luís André. **Cacilda Becker:** fúria santa. São Paulo: Geração, 2003.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. **No reino da desigualdade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, v. 1, n. 8, jul. 1966.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

______. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da dança**: Bahia. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

ROSENFELD, Anatol. O irracionalismo epidêmico. In: ______. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

______. **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSZAK, Theodore. **Para uma contracultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

______. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da arte. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massas**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulinas, 2003.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: [s.n.] , 2002.

STAAL, Ana Helena Camargo (Org.). **José Celso Martinez Corrêa / Primeiro ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

TEATRO oficina. **Revista Dionysos**, n. 26, 279 p, 1982.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

______. ; GIL, Gilberto. **Barra 69:** Caetano e Gil ao vivo na Bahia no Teatro Castro Alves. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil. São Paulo: Philips, p1972. 1 CD (34 min).

______. ; MATTOS, Gregório de. (Compositores). Triste Bahia. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Transa.** São Paulo: Philips, p1989. 1 CD. Faixa 3.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura em trânsito:** da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando.

(Org.). **Vianninha:** teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1979 – 1980. v. 7.

Lista de Periódicos Consultados

Bondinho (02 a 15.03.1972)

Diário de Notícias (05.03.1967)

Diário de Notícias, (16.03.1968)

Diário de Notícias (09.04.1968)

Diário de Notícias (14.05.1968)

Diário de Notícias (01.11.1968)

Diário de Notícias (08.01.1969)

Diário de Notícias (9 e 10. 03.1969)

Diário de Notícias (11. 04.1969)

Diário de Notícias (09.05.1969)

Diário de Notícias (10.07.1969)

Diário de Notícias (22.07.1969)

Diário de Notícias (21. 01.1970)

Diário de Notícias (06.03.1970)

Diário de Notícias (8 e 9.03.1970)

Diário de Notícias (15 e 16.03.1970)

Diário de Notícias (25.03.1970)

Diário de Notícias (03.04.1970)

Diário de Notícias (31.05.1970)

Diário de Notícias (06.07.1970)

Diário de Notícias (27.09.1970)

Diário de Notícias (29.09.1970)

Diário de Notícias (18.10.1970)

Diário de Notícias (28.10.1970)

Diário de Notícias (17.01.1971)

Diário de Notícias (28.09.1971)

Diário de Notícias (16. 12. 1971)

Diário de Notícias (03.03.1972)

Diário de Notícias (10.03.1972)

Diário de Notícias (28. 07. 1972)

Diário de Notícias (12.05.1973)

Diário de Notícias (19. 05.1973)

Diário de Notícias (20 e 21.05.1973)

Diário de Notícias (03 e 04.06.1973)

Diário de Notícias (05.06.1973)

Diário de Notícias (24 e 25.06.1973)

Diário de Notícias (28.05.1974)

Diário de Notícias (05.07.1974)

Diário de Notícias (03.08.1974)

Folha de S. Paulo, Mais! (13.03.2005)

Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada (24. 04. 2005)

Folha de S. Paulo (22.06.2005)

Jornal da Bahia (05 e 06.03.1967)

Jornal da Bahia (07.03.1967)

Jornal da Bahia (14 e 15.05.1967)

Jornal da Bahia (11 e 12.06.1967)

Jornal da Bahia (18 e 19. 06. 1967)

Jornal da Bahia (29.06.1967)

Jornal da Bahia (29 e 30.10.1967)

Jornal da Bahia (26 e 27.11.1967)

Jornal da Bahia (03.04.1968)

Jornal da Bahia (05.04.1968)

Jornal da Bahia (5 e 6. 05.1968)

Jornal da Bahia (18.05.1968)

Jornal da Bahia (19 e 20.05.1968)

Jornal da Bahia (06.06.1968)

Jornal da Bahia (13.06.1968)

Jornal da Bahia (23 e 24.06.1968)

Jornal da Bahia (18.08.1968)

Jornal da Bahia (15.03.1969)

Jornal da Bahia (01.04.1969)

Jornal da Bahia (25 e 26. 05.1969)

Jornal da Bahia (09.09.1969)

Jornal da Bahia (01.11.1969)

Jornal da Bahia (06.11.1969)

Jornal da Bahia (08.11.1969)

Jornal da Bahia (22.11.1969)

Jornal da Bahia (29.11. 1969)

Jornal da Bahia (11.12.1969)

Jornal da Bahia (24.02.1970)

Jornal da Bahia (8 e 9. 03.1970)

Jornal da Bahia (09.04.1970)

Jornal da Bahia (18. 04. 1970)

Jornal da Bahia (21 e 22. 04.1970)

Jornal da Bahia (24.04.1970)

Jornal da Bahia (06.05.1970)

Jornal da Bahia (12.05.1970)

Jornal do Brasil (20.05.1970)

Jornal da Bahia (24 e 25.05.1970)

Jornal da Bahia (07 e 08.06.1970)

Jornal da Bahia (30. 06. 1970)

Jornal da Bahia (18. 07.1970)

Jornal da Bahia (29.07.1970)

Jornal da Bahia (05.09.1970)

Jornal da Bahia (4 e 5.10.1970)

Jornal da Bahia (11 e 12.10.1970)

Jornal da Bahia (25 e 26.10.1970)

Jornal da Bahia (31.10.1970)

Jornal da Bahia (15 e 16.11.1970)

Jornal da Bahia (21.11.1970)

Jornal da Bahia (23.12.1970)

Jornal da Bahia (09.01.1971)

Jornal da Bahia (29.03.1971)

Jornal da Bahia (17 e 18.10.1971)

Jornal da Bahia (10.01.1972)

Jornal da Bahia (16 e 17. 07.1972)

Jornal da Bahia (11.08.1972)

Jornal da Bahia (26 e 27.11.1972)

Jornal da Bahia (17 e 18.12.1972)

Jornal da Bahia (23.02.1973)

Jornal da Bahia (29 e 30.04.1973)

Jornal da Bahia (27.05.1973)

Jornal da Bahia (28.05.1973)

Jornal da Bahia (17 e 18.06.1973)

Jornal da Bahia (18.07.1973)

Jornal da Bahia (29 e 30. 07.1973)

Jornal da Bahia (05 e 06.08.1973)

Jornal da Bahia (08.11. 1973)

Jornal da Bahia (25 e 26.11.1973)

Jornal da Bahia (26. 05. 1974)

Jornal da Bahia (23.09.1974)

Jornal da Bahia (09.09.1977)

Jornal A Tarde (01.02.1967)

Jornal A Tarde (27.03.1967)

Jornal A Tarde (03.04.1967)

Jornal A Tarde (06.04.1967)

Jornal A Tarde (28.04.1967)

Jornal A Tarde (29.04.1967)

Jornal A Tarde (13.05.1967)

Jornal A Tarde (10.07.1967)

Jornal A Tarde (18.07.1967)

Jornal A Tarde (19.07.1967)

Jornal A Tarde (22.07.1967)

Jornal A Tarde (26.07.1967)

Jornal A Tarde (04.08.1967)

Jornal A Tarde (11.09.1967)

Jornal A Tarde (16.10.1967)

Jornal A Tarde (25. 11.1967)

Jornal A Tarde (30. 11. 1967)

Jornal A Tarde (12.12.1967)

Jornal A Tarde (12.12.1967)

Jornal A Tarde (03.01.1968)

Jornal A Tarde (12.01.1968)

Jornal A Tarde (02.02.1968)

Jornal A Tarde (30.03.1968)

Jornal A Tarde (18.05.1968)

Jornal A Tarde (22.05.1968)

Jornal A Tarde (25.05.1968)

Jornal A Tarde (31.05.1968)

Jornal A Tarde (21.06.1968)

Jornal A Tarde (29.07.1968)

Jornal A Tarde (21.08.1968)

Jornal A Tarde (13.09.1968)

Jornal A Tarde (24.10.1968)

Jornal A Tarde (17.01.1969)

Jornal A Tarde (28.02.1969)

Jornal A Tarde (09. 04. 1969)

Jornal A Tarde (07.05.1969)

Jornal A Tarde (08.05.1969)

Jornal A Tarde (26.05.1969)

Jornal A Tarde (14.07.1969)

Jornal A Tarde (19.07. 1969)

Jornal A Tarde (22.07.1969)

Jornal A Tarde (25.07.1969)

Jornal A Tarde (25.10.1969)

Jornal A Tarde (28.10.1969)

Jornal A Tarde (07.11.1969)

Jornal A Tarde (22.12.1969)

Jornal A Tarde (26.12.1969)

Jornal A Tarde (02.01.1970)

Jornal A Tarde (05.01.1970)

Jornal A Tarde (17.03.1970)

Jornal A Tarde (20.04.1970)

Jornal A Tarde (07.05.1970)

Jornal A Tarde (08.05.1970)

Jornal A Tarde (12.05.1970)

Jornal A Tarde (26.08.1970)

Jornal A Tarde (26.07.1972)

Jornal A Tarde (01.09.1972)

Jornal A Tarde (22.12.1972)

Jornal A Tarde (05.05.1973)

Jornal A Tarde (13.05.1973)

Jornal A Tarde (13.07.1973)

Jornal A Tarde (26.10.1973)

Jornal A Tarde (16.11.1973)

Jornal A Tarde (14.12.1973)

Jornal A Tarde (08.02.1974)

Jornal A Tarde (15.02.1974)

Jornal A Tarde (23.09.1977)

Jornal A Tarde (03.03.2006)

Jornal A Tarde Cultural (27.03.2004)

Tribuna da Bahia (09.04.1970)

Tribuna da Bahia (09.05.1970)

Tribuna da Bahia (30.05.1970)

Tribuna da Bahia (31.10.1970)

Tribuna da Bahia (21.11.1970)

Tribuna da Bahia (17.02.1971)

Tribuna da Bahia (05.06.1971)

Tribuna da Bahia (06.06.1971)

Tribuna da Bahia (02.09.1971)

Tribuna da Bahia (16.10.1971)

Tribuna da Bahia (19.10.1971)

Tribuna da Bahia (28.10.1971)

Tribuna da Bahia (13.11.1971)

Tribuna da Bahia (24.12.1971)

Tribuna da Bahia (16.01.1971)

Tribuna da Bahia (30.03.1972)

Tribuna da Bahia (29.04.1972)

Tribuna da Bahia (07.06.1972)

Tribuna da Bahia (23.08.1972)

Tribuna da Bahia (21.10.1972)

Tribuna da Bahia (28.10.1972)

Tribuna da Bahia (04.11.1972)

Tribuna da Bahia (06.04.1973)

Tribuna da Bahia (20.05.1973)

Tribuna da Bahia (27.11.1974)

Tribuna da Bahia (31.01.1975)

Visão (julho de 1971)